Archie Bianchi
Casa dello Studente
Settembre 9, 1932
Perugia

EDIZIONI MONDADORI
PER LE SCUOLE MEDIE

G. EDOARDO MOTTINI

# STORIA DELL'ARTE ITALIANA

*A USO DEI LICEI*
*E DELLE PERSONE COLTE*

c4. ed.

A. MONDADORI - EDITORE
c1931

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

LOAN STACK

Add to Lib.

GIFT

PRINTED IN ITALY - MCMXXXI

Digitized by Google

N6911
M67
1921

# STORIA DELL'ARTE ITALIANA

364

Digitized by Google

Digitized by Google

# LIBRO PRIMO

# L'ARTE PALEOCRISTIANA

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo I

# LE CATACOMBE

§ 1. **Cristianesimo e civiltà pagana.** - Il Cristianesimo passando dall'Oriente ellenizzato a Roma e facendo proseliti oltre l'orbita della Sinagoga, se ripudiava in sostanza la visione della vita che s'era affermata nelle civiltà antiche della Grecia e di Roma, non poteva rinunziare in tutto alle conquiste intellettuali di esse.

La nuova religione cercò anzi di assorbire, adattare, consacrare quanti piú poté elementi della cultura classica nel diritto, nella filosofia, nelle forme espressive.

Come la dogmatica cristiana si organizzò con le forme della filosofia alessandrina, in antitesi ad essa, cosí le arti tutte, le figurative come la poesia e la musica, furono piegate a significare il nuovo sentimento della vita e dell'universo. Lo stesso impulso che spingeva gli apologisti a razionalizzare gli articoli della fede coi procedimenti del pensiero pagano, portava i primi fedeli a valersi, nelle pratiche pie e nel culto nascente, di quelle stesse arti che avevano ornato i riti pagani ed avevano servito al lusso sfrenato della vita privata e delle feste pubbliche antiche.

D'una condanna ascetica di queste spontanee espressioni non v'è traccia nei primi tempi del Cristianesimo. Alla fine del VI secolo il papa Gregorio I, il grande sistematore della liturgia e dei riti, darà alle arti figurative una funzione importantissima nel culto cattolico; poco piú d'un secolo dopo, i Papi sosterranno la guerra contro gli iconoclasti bizantini.

Digitized by Google

L'arte cristiana, primo nucleo dell'arte moderna, nasceva timida ma serena, tra l'infuriare delle persecuzioni, tutta assorta nella pia contemplazione del mistero della morte, per affermare la speranza di vita eterna. Essa nasceva pura ed ingenua nel momento in cui l'arte classica si corrompeva per le infiltrazioni orientali.

Le catacombe ce ne conservano le prime manifestazioni.

§ 2. **Le Catacombe.** - Che cosa siano state propriamente le catacombe in origine, fu lungamente discusso. Se ne trovano a Napoli, a Siracusa e altrove, ma le piú importanti per dimensioni, ricchezza di documenti e di memorie e per valore storico, sono quelle di Roma. Esse sono cimiteri (dormitorii, da κοιμάω: dormo) dei primi Cristiani, usati nei primi tre secoli e abbandonati quasi completamente dopo che l'Editto di Milano nell'anno 313 diede riconoscimento ufficiale alla nuova religione.

Il loro nome pare dovuto a una denominazione locale — *ad catacumbas* — presso la Via Appia, e divenne generale per questi ipogei, tra gli studiosi.

I Cristiani del primo secolo, che attendevano prossimo l'avvento del regno dei cieli, per salvare i corpi dei loro morti, destinati alla resurrezione, dalla fossa comune o dalla cremazione, e per custodire con venerazione le spoglie dei loro martiri, ottennero che qualche cristiano ricco li ospitasse nelle sue terre. Nel secondo secolo i Cristiani si valsero della legge romana che riconosceva i *collegia pauperum* per le sepolture; si costituirono in confraternite funerarie ed ebbero i loro sepolcri protetti col diritto comune.

Verso il secolo VIII, i Papi cominciarono a trasferire i corpi dei martiri nelle chiese di Roma, giacché le scorrerie dei barbari nella campagna romana rendevano troppo pericolosi e quasi impossibili i pellegrinaggi; e delle catacombe si perdette a poco a poco la memoria, finché furono riscoperte, nel secolo XVI, da Antonio Bosio che fu il primo a studiarle.

Sulla loro origine si pensò da principio che fossero cave di pietra abbandonate, che i Cristiani avessero scelto per loro rifugio come piú sicure, ma studi moderni fanno escludere assolutamente quest'ipotesi. Quasi tutte le catacombe sono scavate in un tufo litoide, affatto inservibile come materiale da co-

Digitized by Google

struzione: sicché si può esser certi che esse furono scavate appositamente e ingrandite man mano che la necessità richiedeva.

Circa la loro destinazione, non è dubbio che fossero semplicemente sepolcreti. I Cristiani avrebbero seguito, per seppellire i morti, la consuetudine orientale delle tombe sotterranee, e forse volevano imitare la sepoltura del loro divino Maestro, il cui cadavere era stato posto in una camera scavata entro la roccia. Da rifugio in tempo di persecuzione, le catacombe non potevano certo servire, perché i Romani ne conoscevano benissimo l'ubicazione e le entrate, ed i Cristiani, riunendovisi, avrebbero provocato il pericolo anziché evitarlo. Nemmeno per il culto potevano usarsi cosí anguste e buie.

A Roma sono lungo la Via Appia, fuori porta S. Sebastiano, le *catacombe di S. Callisto*, di *S. Sebastiano*, di *Pretestato;* lungo la Via Ardeatina quelle di *Domitilla;* sulla Via Casilina, fuori Porta Maggiore, quelle dei *SS. Marcellino e Pietro;* sulla Via Tiburtina, fuori porta S. Lorenzo, quelle di *Ciriaca* e di *S. Ippolito;* sulla Via Nomentana, fuori Porta Pia, quelle di *Nicomede*, di *S. Agnese*, ed altre sulla Via Flaminia, sull'Ostiense, ecc. Secondo calcoli approssimativi si avrebbero circa 900 chilometri di gallerie sotterranee.

Ogni catacomba è costituita da gallerie sovrapposte, generalmente a tre piani, qualche volta persino cinque, poste a una profondità che va da tre a venticinque metri sotto terra. Queste gallerie, dette *ambulacri*, alte in media due metri, nelle pareti laterali hanno tre o quattro ordini di *loculi*, scavati nel tufo, dove si ponevano i cadaveri. I *loculi* erano richiusi con una lastra di marmo (*tabula*) o con embrici di terra cotta. Su queste coperture si scriveva il *titulus*, cioè il nome del defunto, la data del seppellimento e spesso qualche augurio o preghiera o pio pensiero. Nasce con questi epitafi ingenui l'epigrafia cristiana che esprime, calcandosi sulla pagana, la nuova concezione della morte come trapasso ad una vita migliore. Ai personaggi piú illustri eran riservate nicchie occupanti tutta la parete dal pavimento al soffitto, chiamate *arcosolia*, sormontate da un arco, sotto il quale stava il *locus* oppure un sarcofago; e nello spazio libero della parete, tra la tomba e l'arco, si mettevano decorazioni: figure o scene a graffito, o pittura, o musaico, e talvolta persino a rilievo. Ogni tanto le gallerie si allargavano a formare una stanza piú spa-

Digitized by Google

ziosa e di forma regolare (*cubiculum*) (fig. 1), che serviva a tombe di famiglia. Quando questi *cubicula* eran di particolare ampiezza, si chiamavan *cryptae* e si destinavano a ricevere le reliquie di martiri o di persone insigni. La cripta papale delle catacombe di S. Callisto conteneva le salme di quattordici papi, e fu sede d'un culto particolare e mèta di pellegrinaggi.

§ 3. **L'arte nelle catacombe.** - Le catacombe interessano la storia dell'arte solo per il periodo delle origini, cioè fino al IV secolo, prima del riconoscimento legale del Cristianesimo.

L'arte cemeteriale romana rappresenta la vittoria che nella comunità cristiana primitiva l'elemento ellenizzato, erede d'una coltura piú ricca, piú vivace, piú realistica, riportava sull'elemento giudaico, avverso alla figurazione della divinità e sempre in sospetto d'idolatria. Quest'arte rudimentale, povera di mezzi, facendo sue le forme pagane, le trasfigura, le spiritualizza e tenta la conciliazione col pregiudizio giudaico, rifugiandosi nel simbolismo.

Riguardo all'*architettura*, è ovvio che un laberinto sotterraneo di cunicoli sepolcrali non poteva creare né utilizzare modelli. Tuttavia negli *arcosolia* potremmo vedere gli antecedenti delle cappelle laterali nelle basiliche, e nelle volte dei cubicoli e nei soffitti a conca delle cripte, un accenno alle cupole: ma sarebbe un giocare su analogie fantastiche.

La plastica del periodo cemeteriale si esplica soprattutto in semplici e graziose decorazioni di stucco nelle cripte e nei cubicoli, decorazioni forse fatte piú tardi, quando numerosi concorrevano i pellegrini alle tombe dei santi martiri. Poche e di incerta assegnazione le opere di *scultura*. La statua, somigliando troppo apparentemente al vivo, presentava ancora pericolo di culto idolatrico, che nelle storie bibliche era sempre connesso a qualche effige scolpita: onde si ritenne meno pericolosa la figurazione dipinta, che è tutta finzione evidente. Inoltre la scultura era troppo costosa, né gli stretti spazi sotterranei avrebbero potuto accoglierne molta. Notevole la statua del Buon Pastore (Museo Laterano) (fig. 35) del sec. III, dall'espressione cosí nobile e dolce. Il motivo deriva dall'arte pagana, la quale già aveva rappresentato l'offerente della vittima sacrificale o una divinità (l'*Hermes crioforo:* che porta l'agnello).

Digitized by Google

Numerose invece sono le opere in rilievo per sarcofagi. Tra esse è malagevole stabilire quali si debbono assegnare al periodo cemeteriale e quali al basilicale. Poiché l'arte cristiana segue la parabola di decadenza dell'arte pagana (come è naturale, se gli artisti cristiani non erano che dei pagani convertiti o se, meno probabile, i Cristiani commettevano l'esecuzione dei loro disegni ad artisti pagani), un termine di paragone può essere l'*Arco di Costantino*, innalzato nel 315 per celebrare la vittoria su Massenzio ad Saxa Rubra, nel quale il disegno architettonico, riprodotto dai modelli preesistenti, è ancora armonioso e grandioso, ma le decorazioni sono rozze e senza unità stilistica, e che attesta l'impotenza degli artisti contemporanei, se per ornarlo di figure e di medaglioni e fin di colonne, si saccheggiarono edifizi dell'età precedente. È probabile che da principio, nel I e nel II secolo, i Cristiani acquistassero nelle officine dei pagani, marmi già lavorati con simboli funerari pagani, che si potessero senza offesa volgere a significazione cristiana (Orfeo, Mercurio psicopompo — conduttore delle anime — Psiche, la vite di Dioniso), iniziando con la traduzione del simbolo pagano la creazione d'un loro proprio simbolismo. In seguito (fine del II secolo e oltre), crearono figurazioni originali. Tra le piú belle van segnalate per la singolarità della composizione delle scene giustapposte, esattamente concluse in sé stesse, eppure armoniosamente collegate tra di loro dal principio plastico piú che dal soggetto, e per una bellezza d'espressione che non ritroveremo piú, e per una sicurezza nel disporre piani e volumi che risente ancora della grande arte augustea, il sarcofago del Museo Cristiano Laterano, rappresentante l'amnissione dell'anima santa in Paradiso; quello di S. Maria Antiqua, con Giona appena uscito dal mostro, che si riposa all'ombra d'una zucca (nudo bellissimo); e quello pure nel Museo Laterano (fig. 27), vera ecloga pastorale e piscatoria, a due piani: nel superiore la Resurrezione di Lazzaro, Mosè che fa scaturire le acque dalla roccia, scene di pastori in prossimità d'una stalla; nell'inferiore il mare con pescatori sulla riva e Giona inghiottito e vomitato dal mostro che, con le sue spire, viene quasi ad essere il centro di diffusione del movimento in tutte le linee plastiche dei due quadri che si congiungono attraverso al corpo nudo di Giona, giacente sotto la pergola di zucca. Tutti e tre questi sarcofagi si possono assegnare per

Digitized by Google

la vigoria della modellatura, alla fine del II o al principio del III secolo, e apparterrebbero pertanto all'arte cemeteriale. La maggior parte dei sarcofagi che possediamo, sono però da riferire al IV secolo, e quindi all'arte del periodo basilicale.

Tipica arte cemeteriale è invece la *pittura*, che crea ed elabora i soggetti ed i motivi della nuova figurazione con varietà di forme e ricchezza d'ispirazione assai maggiore che la scultura, e che forse, per la totale sparizione dei suoi antecedenti pagani, ci dà un senso di piú intima originalità.

Nella pittura delle catacombe noi abbiamo un criterio per intendere il valore che i primi Cristiani davano alla figurazione. I soggetti sono sostanzialmente due: *iconografia* e *simbolismo*. All'iconografia appartengono le rozze ma tipiche e intense figurazioni della Vergine col Fanciullo, di martiri e santi e di qualche episodio del Vangelo e della Genesi. Il simbolo rivela una sproporzione enorme tra l'immagine e il concetto. Per es.: Il cervo è simbolo del fedele. (1) L'arte alessandrina o ellenistica (2) l'aveva usato abbondantemente nella decorazione e l'offriva già stilizzato all'artista cristiano che poteva riprodurlo tal quale. Evidentemente era indifferente che la figura del cervo avesse la sorprendente verità d'un disegno del Pisanello o del Dürer, o fosse rozzamente graffita nel calcinaccio grezzo della parete. Il mondo di idee che doveva suscitare non aveva nessuna relazione con la perfezione figurativa. Parrebbe che questa indifferenza fosse per negare *ab initio* ogni sviluppo all'arte: ma il desiderio di complicare i simboli e d'arricchire le scene di personaggi acuì la ricerca dell'espressione tipica realisticamente, e ben presto la pittura cristiana giunse a superare perfino le contemporanee *scene di genere* ellenistiche.

I procedimenti sono: il *graffito semplice*, il graffito col cavo riempito di pasta colorata, generalmente minio, e l'*affresco*, cioè l'applicazione del colore sull'intonaco umido, in modo da far assorbire il colore dalla calce.

Tecnicamente si preferiva accennare le parti essenziali

1) *Come il cervo anela al rivo fluente, — cosí l'anima mia anela a te, mio Dio!* (Salmo 41, v. 1).

2) Cosí si chiama l'arte che fiorí in Egitto sotto i Tolomei, fino alla conquista romana. Il suo principale centro era Alessandria. Coltivò il paesaggio, il ritratto, le scene di costume, la natura morta: produzioni che, in opposizione all'arte idealistica, si dicono di *genere*.

Digitized by Google

della figura con pochi tratti energici, quasi *impressionisticamente* (*pittura compendiaria*), ottenendo talvolta effetti plastici assai felici. La distribuzione dei colori non era studiata troppo minuziosamente, perché i valori si alteravano nell'illuminazione artificiale delle lampade votive e dei ceri. Pochi colori luminosi e contrasti netti. La pittura serviva anche a creare gli spazi nelle pareti e sulle volte (fig. 21). I decoratori adottavano i motivi floreali e, nelle cripte, le finte incrostazioni di marmo.

I simboli, molti dei quali rimasero definitivamente nell'arte cristiana fino ad oggi, si riducono a quattro categorie:

1. *Simboli tolti dalla vita umana.* L'*Orante*, una figura in piedi con la faccia volta al cielo e le braccia alzate in atto di supplicazione (fig. 19), è il fedele in genere; il *Buon Pastore*, un giovane pastore un po' estatico, che porta un agnello sulle spalle, è Cristo e si riferisce alla nota parabola evangelica (Giov. X).

2. *Simboli tolti dagli animali.* L'agnello è la mansuetudine e l'innocenza, è Cristo vittima della redenzione, è il cristiano debole e bisognoso di soccorso (gregge col Buon Pastore); il cervo è il fedele e il catecumeno che anela al battesimo; la colomba è la purità, ricorda il diluvio, il battesimo di Cristo e la Pentecoste (discesa dello Spirito Santo); la fenice è la resurrezione dell'anima dal peccato; il gallo, la sollecitudine del cristiano e la resurrezione del corpo; il pavone è l'incorruttibilità dell'anima, la sua eternità; il pesce, il cui nome greco è l'acrostico di Cristo [Ἰ (ησοῦς) Χ (ριστὸς) Θ (εοῦ) Ὑ (ὸς) Σ (ωτήρ): Gesú Cristo di Dio figlio salvatore], ricorda il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci e significa l'Eucarestia; il delfino, è l'anima che naviga il mare della morte e giunge in salvo.

3. *Simboli tolti dalle piante.* Alberi, prato, segni del Paradiso; la vite è Cristo (*Ego sum vitis.* S. Giov. XV, 5), ricorda, come madre del vino, la morte e la resurrezione e, per il vino, l'Eucarestia; la palma, è la vittoria nel martirio.

4. *Simboli tolti dalla Bibbia.* Il Vecchio Testamento è preferito per quelle figure che preannunziano Cristo, al Nuovo Testamento, evitando cosí di effigiare la divinità. Noè che esce dall'arca, è la pace dopo la tempesta; Mosè che fa sgorgare l'acqua dalla rupe, è il Battesimo; Giona, buttato in mare,

Digitized by Google

rigettato sulla spiaggia dal mostro, riposante sotto la pergola, è nei due primi momenti la morte e la resurrezione, nel terzo il riposo dell'altra vita; Daniele che prega tra i leoni, è la forza dell'orazione.

La bellezza di quest'arte destinata alle tenebre è tutta nel significato spirituale; nondimeno il sentimento è sovente espresso con forme calde di vita, com'è il caso della mirabile figura dell'*Orante*, nel Cimitero di Callisto (prima metà del sec. III) (fig. 19), o ancora ridenti di gioia pagana, come ne fa prova l'*Amorino* del Cimitero di Domitilla (fig. 18), eseguito con una tecnica ingenua e frettolosa, che s'avvicina a certe espressioni della pittura moderna.

Digitized by Google

## Capitolo II

## PERIODO DELLE BASILICHE

**§ 1. Il nuovo culto e la nuova architettura.** - La storia dell'architettura cristiana è strettamente dipendente dalla storia della liturgia, che si connette alla costituzione della gerarchia ecclesiastica, la quale, a sua volta, segue lo sviluppo del dogma cattolico.

Tre atti della politica di Costantino (l'arte è indissolubilmente connessa con la vita sociale) hanno importanza decisiva all'origine dell'arte cristiana: 1°, l'editto di Milano del 313, col quale è riconosciuta la nuova religione; 2°, l'editto del 321, col quale è permesso alle chiese di accettare donazioni ed eredità, primo inizio del patrimonio ecclesiastico; 3°, il Concilio di Nicea, che mette fine alle lotte dottrinali e crea l'ortodossia ed è l'atto di fondazione della Chiesa cattolica.

Il rito cristiano primitivo era semplicissimo; consisteva in una riunione dei fedeli, poco numerosa, per leggere e spiegare i sacri testi e consumare la sacra Cena (Ἀγάπη, *dilectio*), simbolo dell'amore fraterno e comunione con la Passione di Cristo. Nel secolo IV esiste già una classe sacerdotale, depositaria ed interprete d'una dottrina ormai sistemata e difficile, ministra d'un culto sacramentario complicato nelle forme, ed al quale i fedeli assistono partecipandovi solo coralmente.

Le riunioni dei primi Cristiani avvenivano negli atrii o nelle case di qualche fedele facoltoso, lo stesso che offriva i suoi terreni per i sepolcreti sotterranei; non esigevano nessun locale particolarmente preparato e si chiamavano semplice-

Digitized by Google

mente *convegni* (Ἐκκλησία-*conventiculum*). Ma nel IV secolo, cresciuta enormemente di numero la comunità, moltiplicate le funzioni liturgiche per il culto della Madonna e dei Santi, alle quali si desidera dare una solennità che vinca quella delle feste pagane e le renda quasi un'effettiva rivelazione del cielo in terra, occorreva edificare il nuovo Tempio, contro quello ebreo di Gerusalemme e contro quelli degli idoli.

§ 2. **L'adozione della basilica antica.** - Un'architettura non s'improvvisa. Bisognò scegliere tra gli edifizi pubblici esistenti, quello che meglio si lasciasse adattare. Il tempio pagano, che si sarebbe volentieri convertito al nuovo culto in segno di vittoria (lo si farà per i Battisteri) non serviva. Costruito solo per il sacrificio, chiuso ai profani, era piccolo. Esisteva invece un edifizio non religioso che appariva opportunissimo: la *Basilica*, tribunale e anche mercato coperto, specie di borsa, grande sala coperta a cassettoni (1), costituita da tre spazi longitudinali distinti da colonnati a sostegno del soffitto. Forse i Cristiani, s'eran già radunati lì qualche volta, prima dell'editto di Milano, o forse i loro protettori ricchi avevano offerto ad essi sale di costruzione analoga. È notevole che la forma della basilica civile romana s'era venuta modificando nei tre secoli dell'Impero. Originariamente era rettangolare con la fronte e l'entrata sul lato piú lungo; nel III secolo s'era sviluppata in lunghezza, le navate terminavano in abside da una parte, e dall'altra avevano l'ingresso con un atrio. La *Basilica di Costantino* nel Foro romano (cominciata dal suo rivale Massenzio nel 306, finita da lui nel 312) ha una pianta che corrisponde esattamente a quella delle basiliche cristiane, con la navata centrale piú grande, terminata da un'abside oltre il muro perimetrale.

Adottando questo sistema di costruzione, il culto cattolico poteva svolgersi con la piú fastosa solennità. L'abside (*tribuna*), fuori della linea del rettangolo, separava il clero officiante dal popolo; il piano elevato su quello della sala rendeva visibile a tutti la cerimonia che si celebrava all'altare. La sala, spartita da colonnati, con la sua prospettiva longitu-

1) *Cassettoni*, si dicono gli scomparti incavati nel soffitto, ornati di frequente con un rosone nel centro. Si chiamano anche *lacunari*.

Digitized by Google

dinale, accoglieva migliaia di fedeli, permettendo a tutti di veder l'altare e di seguire il rito. Gli elementi caratteristici della basilica nella sua forma piú perfetta, nel secolo IV, sono i seguenti:

1. - Il *quadriportico*, atrio quadrato, chiuso esternamente da muro cieco, aperto internamente da un loggiato per tutti e quattro i lati. Esso era destinato ai *catecumeni*, non ancora ammessi alle funzioni religiose. Nel mezzo dell'atrio scoperto c'era una fonte o una vasca per l'acqua lustrale (*cantharus*). Spesso il quadriportico si riduceva ad un loggiato innanzi all'ingresso della chiesa e si chiamava *nartece* (νάρθηξ), e piú tardi ad un semplice padiglione davanti alla porta principale e si chiamava *protiro* (πρόθυρον).

2. - L'*aula*, di forma rettangolare, divisa longitudinalmente in tre parti o in cinque, dette *navate* (ναός), la centrale doppia delle laterali in larghezza e piú alta, in modo che sul suo muro, appoggiato sul doppio colonnato divisorio, si aprivano finestre al disopra del tetto delle navate laterali. Spesso, sopra le navate laterali, tra il soffitto della navata e il tetto, v'era un loggiato basso, aperto sulla nave centrale, riservato alle donne, detto *matroneo* (ess. in S. Agnese e in S. Lorenzo fuori le mura in Roma).

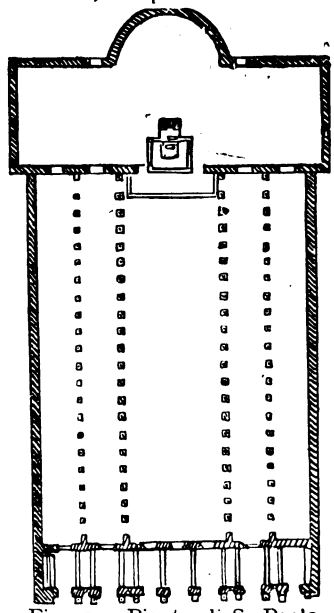

Fig. 1 - Pianta di S. Paolo fuori le mura.

3. - *L'abside* (ἁψις - *tribuna*), terminante, oltre il lato del rettangolo di pianta, con muro semicircolare inserito nel lato stesso della navata centrale.

All'altezza delle navate laterali il muro si voltava in semicupola, detta *concha* o *catino*, cosicché l'abside veniva a costituire uno spazio chiuso in sé, fuori del perimetro della chiesa, dove stavano l'altare, la cattedra vescovile e il clero, e che si chiamava *presbiterio*. Il catino

Digitized by Google

si inseriva nel muro della navata centrale con un arco chiamato *arco trionfale*. Il piano piú elevato dell'abside era detto *pontile*.

4. - Il *coro*, spazio riservato ai cantori liturgici nella navata centrale, dirimpetto all'altare, cinto da un parapetto. Ai lati del coro stavano due pulpiti, uno a destra di chi guarda l'altare, per la lettura dell'Epistola, e uno a sinistra, per la lettura del Vangelo.

5. - Spesso sotto il presbiterio, determinando qualche volta una notevole elevazione del suo piano, stava una chiesuola sotterranea, dove si conservavano le reliquie dei martiri o i corpi dei santi, detta *cripta*. Le basiliche primitive però hanno la reliquia, che si chiamava *confessio*, sotto l'altare; e si poteva vederla attraverso a un'apertura detta *fenestella confessionis*.

Occorre notare che le basiliche primitive hanno un solo altare, nell'abside, e mancano di navata traversale, e che il presbiterio occupa in esse gli spazi tra la terminazione delle tre navate e l'abside, costituendo cosí nella pianta una *croce commissa* T, mentre vedremo successivamente prevalere la *croce greca* ✚ a bracci eguali, e poi la latina a bracci disuguali.

§ 3. **Le basiliche romane.** - Le prime basiliche, costruite per volontà di Costantino, si dicono appunto *costantiniane* e sono: *S. Pietro*, *S. Paolo fuori le mura* (1), *S. Giovanni in Laterano*, *S. Lorenzo* (fig. 3), *S. Croce in Gerusalemme*, *S. Agnese*. Esse, per guerre o incendi, andarono completamente distrutte o subirono nel corso dei secoli trasformazioni cosí radicali che non abbiamo piú una basilica di forma primitiva. Ce ne dànno un'idea, meglio di qualunque altra, quella di *S. Sabina*, costruita sotto papa Celestino (422-432) con magnifiche colonne scanalate romane (fig. 2), quella di *S. Maria Maggiore* (fig. 4), e quella di *S. Clemente*, col suo quadriportico e col suo recinto corale, sebbene sia stata ricostruita nel XII secolo (fig. 72).

La chiesa cristiana creava con la basilica costantiniana un edifizio capace di trasformazioni all'infinito, ma cosí perfettamente corrispondente al suo scopo, che resterà, nelle sue

1) La mirabile Basilica di S. Paolo fuori le mura (fine del sec. IV) fu distrutta quasi totalmente nel 1823. La ricostruzione assai fedele che seguí pecca d'accademica freddezza.

Digitized by Google

inee essenziali, definitivo per tutti i tempi e per tutti i paesi. Il culto raggiungerà una magnificenza ignota alle feste antiche, e tutte le arti saranno chiamate ad ornarlo. La Chiesa, facendo suo il monumento piú grandioso e piú complesso dell'architettura imperiale, mentre Roma è abbandonata per Bisanzio, afferma il suo dominio spirituale contro quello politico che si sta dissolvendo. Questa volontà di sostituirsi alla decadente potenza laica ci appare nella strana frammentarietà della basilica costantiniana. Bisognava costruire in fretta e con ricchezza: gli artefici erano insufficienti, il materiale scarseggiava e il desiderio di vedere l'opera compiuta urgeva. Si ricorse perciò al mezzo piú semplice: quello di spogliare gli edifici pagani. Le fabbriche antiche, dell'età repubblicana come dell'imperiale, divennero vere cave di marmo lavorato, di pietra da costruzione e di metallo. Veramente le basiliche costantiniane, che furono le prime, poterono scegliere i loro elementi architettonici con una certa unità di stili, prendendoli da un edifizio solo o da piú, costruiti sullo stesso principio, e non mostrano disarmonie troppo gravi. Ma, un secolo dopo, volendosi ancora edificare basiliche ed essendo gli artisti ancora piú inetti a fare, fu necessario, saccheggiando le fabbriche antiche, contentarsi di quel che era rimasto: onde la disparità di materiali e di stili nelle basiliche del V secolo (per es. in S. Prassede, S. Maria in Trastevere, ecc.) che hanno colonne scanalate e liscie, capitelli corinzi e ionici, architravi fatti di frammenti d'iscrizioni, pezzi sproporzionati fra di loro, come capitelli enormi su colonne esili, ecc.

In questa spoliazione dei templi pagani la Chiesa soddisfaceva forse a un desiderio pio dei fedeli, distruggendo le tracce dell'idolatria e consacrando al vero Dio le magnificenze inventate per gli idoli o per il perverso lusso del principe e dei patrizi. Essa ci stupisce meno che la spoliazione piú vasta, perpetrata dagli umanisti in pieno fervore di classicismo, durante i secoli XV e XVI.

§ 4. **Rotonde e battisteri**. - Insieme con la basilica, destinata al culto, la Chiesa adattava un altro edifizio pagano, detto *a pianta centrale*, perché tutti i punti della sua linea perimetrale distano egualmente da un asse verticale, determinato dalla copertura a cupola. Nell'età imperiale questa

Digitized by Google

pianta si era usata per templi votivi e per mausolei, ed a Roma se ne avevano esempi insigni, come il cosí detto *Tempio di Vesta* che ispirò S. Stefano Rotondo, il Pantheon, trasformato in S. Maria della Rotonda, e la tomba di Cecilia Metella. Nei primi cinque secoli del Cristianesimo il battesimo, per fedeltà all'esempio di Cristo, si amministrava per immersione nell'acqua lustrale; inoltre era comunissimo il battesimo di adulti, pagani o barbari che si convertivano e che si preparavano a riceverlo con un corso di dottrina cristiana e non potevano esser ammessi alle funzioni religiose (i *catecumeni* — cosí si chiamavano gli aspiranti al battesimo — potevano stare solo nel quadriportico o nel nartece durante i riti).

La cerimonia del battesimo ebbe quindi singolare solennità ed importanza e le si dedicò un locale apposito, prendendo a modello quei piccoli *fana* dove ardevano lampade votive e si offrivano, ardendole tra gli aromi, vittime scelte agli Dei falsi e bugiardi. L'edifizio a pianta centrale si differenzia radicalmente dalla basilica. Questa era costruita a prospettiva longitudinale, quello si sviluppa in altezza. Nella basilica debbono accogliersi tutti i fedeli, stando separati gli uomini (navata destra) dalle donne (navata sinistra), i nobili (*senatorium, matroneum*) dalla plebe, i sacerdoti (*presbyterium*) dal popolo: e doveva essere spaziosa, celebrandosi molti riti processionalmente nella navata centrale. Nel battistero si celebra un rito unico, solenne ma raccolto, al quale assiste per sua edificazione un numero limitato di persone, catecumeni, parenti o amici del battezzato, qualche autorità ecclesiastica o civile. La cupola che si gonfia verso il cielo rompendo le linee solite dei lacunari e versa dalle finestre del tamburo e dalla lanterna una luce diffusa, senz'ombre, mistica, isola ed esalta il battezzatore e il battezzando, verso i quali converge l'attenzione commossa di tutti gli astanti. Architettonicamente la cupola imponeva un nuovo sistema costruttivo. Molto piú pesante del tetto ad armatura di legno della basilica, esercita una spinta a raggio in tutti i sensi, che tende a sfiancare e rovesciare i sostegni; per bilanciare questa spinta, bisognava munire i sostegni di contrafforti solidi, tutto intorno.

Osserviamo un esempio insigne, che è tipico per la sua pianta, il mausoleo di Costanza, figlia di Costantino, detto comunemente *Santa Costanza* a Roma (fig. 5). La cupola poggia

Digitized by Google

su un anello di dodici archi, sostenuti da dodici coppie di colonne su due cerchi concentrici; tra gli archi di sostegno e il muro perimetrale, un corridoio coperto con volta a bótte fa da contrafforte. La cupola è sostenuta da un alto tamburo finestrato. Sotto la cupola, nel centro della sala, stava il magnifico sarcofago di porfido (oggi al Museo Vaticano), che fu tolto, quando si trasformò il mausoleo in battistero, sostituendovi la vasca battesimale.

Il piú antico edifizio battesimale costruito apposta è *S. Giovanni in fontes* o *Battistero Laterano* a Roma, eretto per ordine di Costantino, con un bel colonnato interno di porfido. Altre rotonde antiche sono *S. Stefano Rotondo* (sec. V), formato di due colonnati concentrici, e il mausoleo della madre di Costantino, S. Elena, chiamato popolarmente *Tor pignattara*, perché ha l'ossatura della volta fatta di grandi orci di laterizio, a diminuire il peso e la spinta: pratica muraria che troveremo di nuovo a Ravenna.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo III

# L'ARTE BIZANTINA
# L'ARCHITETTURA A RAVENNA

§ 1. **La civiltà bizantina.** - Nei pochi cenni sulla primitiva organizzazione della Chiesa romana, che determinava la forma del culto e conseguentemente il carattere dell'edificio in cui si celebrava e della decorazione di esso (cioè di tutta l'arte cristiana), abbiamo di proposito tralasciato di menzionare l'influenza dell'Oriente su Roma. Essa però, dopo il secolo V, è cosí grande ed evidente che non si può piú trascurarla senza rendere incomprensibile lo sviluppo dell'arte cristiana. Già è significativo il fatto che l'Imperatore al quale la Chiesa romana deve la sua libertà di vivere e d'imporsi, lascia Roma e si trasferisce a Bisanzio, compiendo in senso cristiano quel processo d'orientalizzazione dell'Impero che s'era iniziato già dal I secolo.

Il Cristianesimo, nato nell'Oriente ellenizzato, vi si era rapidamente svolto, assorbendo elementi della vita religiosa di popoli differentissimi. Il greco è la lingua del Nuovo Testamento, della patristica che elabora il dogma, costituisce la gerarchia, organizza i riti (1).

Esorbita dal nostro disegno riferire qui, anche sommariamente, quanto abbian contribuito a questo lavorío, che, diciamolo pure, portava la Chiesa cosí lontano dalla semplicità

1) A documentare questa prevalenza dell'ellenismo basterebbe la quantità di parole greche rimaste nel linguaggio ecclesiastico romano (*ecclesia catholica, clerus, episcopus, baptismus, eucharistia, chrisma, parochus, monachus, liturgia,* ecc. ecc.).

Digitized by Google

evangelica, la Persia, la Siria, l'Armenia, l'Egitto, ecc. Consideriamo la civiltà bizantina come ci si presenta sotto l'imperatore Giustiniano, cioè nel massimo splendore. Stato e Chiesa ci appaiono identificate nel loro capo unico, l'Imperatore, vicario di Dio in terra. La Corte, principio e fine d'ogni movimento, è rigorosamente gerarchizzata e vive con un cerimoniale ieratico. La coltura è tutta teologica; l'ultimo focolare di pensiero laico, la scuola d'Atene, è stato spento da Giustiniano. Per impulso di Giustiniano, giunto il rituale religioso alla massima complicazione, nasce il nuovo tempio: *Santa Sofia* a Costantinopoli. Per la riconquista dell'Italia fatta da Giustiniano, la nuova arte si trapianterà a Ravenna, a Venezia, nelle Puglie, in Calabria, in Sicilia.

S. Sofia fu costruita per ordine di Giustiniano, tra il 532 e il 537, da due architetti dell'Asia Minore, ANTONIO DI TRALLES e ISIDORO DI MILETO, sul luogo dove sorgeva una basilica romana incendiata da ribelli (la cupola crollò e fu rifatta nel 538). La pianta è sostanzialmente un quadrato a cui è aggiunto un nartece e originariamente un atrio. Al centro si eleva una grande cupola emisferica (diametro m. 31, altezza m. 53), rinforzata da un robusto anello in muratura sotto la linea delle finestre e appoggiata a quattro enormi pilastri. Due semicupole di un quarto di sfera, ne raccolgono le spinte sull'asse longitudinale. Quattro semicupole piccole s'appoggiano simmetricamente, due per ognuna di esse, e determinano nicchioni altissimi dal pavimento: in capo l'abside profonda.

La cosiddetta croce greca non è riconoscibile nell'icnografia (1) di S. Sofia, se non seguendo la linea dei pilastri. In realtà è visibile una navata sola sotto la grande cupola, e allargata in cima e in fondo nei nicchioni. Le navate laterali sono porticati bassi, sormontati da gallerie aperte ad arcate corrispondenti a quelle del piano terreno, tra le due coppie di pilastri che sostengono la cupola (2).

Immensa la ricchezza dell'interno. Le colonne sono di marmi colorati preziosissimi; i pilastri sono incrostati di porfido e di marmi policromi, disposti in disegni geometrici; la cupola grande, le semicupole, le nicchie, l'abside, i pennacchi sono coperti

1) Così si chiama la pianta o proiezione orizzontale d'un edificio.
2) A Costantinopoli esisteva la chiesa dei SS. Apostoli, perfettamente a croce greca, il cui disegno servì di modello per S. Marco di Venezia.

Digitized by Google

d'un musaico scintillante su fondo dorato. La luce piove abbondante dall'alto della corona di finestre che è alla base della cupola grande e delle minori, e da tre ordini di finestre nei tamburi degli archi sopra le navate laterali, e fa sfolgorare gli ori, accende i colori dei musaici, rimbalza sfavillando sulle nitide incrostazioni di marmo, crea una visione di mondi veduti in sogno.

S. Sofia è il portento dell'arte bizantina e ne sarà l'archetipo.

§ 2. **L'influenza bizantina e l'architettura a Ravenna.** - Nel 554, vinte le estreme resistenze dei Goti, Giustiniano risottomette all'Impero romano tutta la costa adriatica dell'Italia, le isole e la penisola dalla Toscana in giú, e fissa a Ravenna l'esarcato. Ravenna era capitale dal 404, prima dell'Impero d'Occidente, poi del regno effimero di Odoacre e infine di quello gotico, sotto Teodorico. Era perciò ricchissima di edifizi sacri e profani, di carattere diverso da quello che vedemmo a Roma. Tipica di tutti, o quasi, i monumenti architettonici ravennati è l'estrema semplicità, anzi nudità esterna in contrasto con la sfolgorante ricchezza degli interni.

Tra le opere conservateci intere dell'epoca romana avanti l'invasione barbarica, è primo il *Mausoleo di Galla Placidia* (fig. 6). Placidia era figlia dell'imperatore Teodosio e resse l'impero per il figlio Valentiniano III dopo la morte del marito Costanzo, e morí a Roma nel 450. È dubbio se qui fosse la sua tomba. È una piccola e apparentemente umile chiesa a croce latina, coi bracci coperti a volta a bótte; nell'incrocio una cupola emisferica, posata su pennacchi rozzamente costruiti e molto alti. La cupola, particolarità che vedemmo già a Roma nel mausoleo di S. Elena, ma che a Ravenna diverrà d'uso quasi costante, è costruita con anfore vuote, per diminuire il peso e semplificare il problema della statica. Esternamente l'edificio è modestissimo, di mattone rozzo, decorato solo da archi ciechi e lesene nelle pareti dei bracci della croce, ognuno dei quali è isolato. La cupola è invisibile, inclusa in una sopra-struttura quadrangolare, coperta a padiglione. Architettonicamente interessa perché segna l'abbandono delle forme romane a mezzo il sec. V, se pure è la tomba della sorella di Onorio. Nell'interno, abbaglia per lo splendore di grotta azzurra della decorazione musiva.

Digitized by Google

Altro monumento tipico è il *Battistero di S. Giovanni in Fonte* o *degli Ortodossi* (fig. 7), vicino al Duomo, sala da bagni romana, la cui antichità è attestata dal primitivo pavimento che è il piú basso di Ravenna (tre metri sotto l'attuale). È ottagonale, esternamente in mattone anch'esso, con archetti finti e lesene; internamente, dagli spigoli dell'ottagono, otto pennacchi sostengono una piccola cupola, pure costruita con anfore (1). Come al solito nulla dal di fuori fa sperare le magnificenze cromatiche dell'interno.

All'epoca dei Goti si riferisce invece il *Mausoleo di Teodorico* (fig. 8), imponente costruzione di grandi massi squadrati (eccezionale a Ravenna, dove prevale il mattone), nella quale si fondono motivi siriaci, romani e barbarici. È a due piani, come parecchie tombe siriache; l'inferiore, che arieggia l'architettura romana, ottagonale, con robuste arcate addossate al muro, una per lato, poggianti su grossi pilastri di spigolo, le quali sostengono una specie di cammino di ronda attorno al secondo piano, elevato su base circolare e decorato da archi ciechi e lesene e da una larga fascia liscia sotto la cornice. Il tetto è costituito da un immenso lastrone, monolito, di calcare d'Istria, spesso un metro, della circonferenza di m. 33, pesante circa 300 tonnellate, lavorato in modo da formare una piccola cupola: intorno ha dodici anse in cui sono scolpite le figure dei dodici Apostoli. Questa copertura barbarica e truculenta sarebbe di origine gotica. Il locale inferiore conteneva le tombe di Teodorico e dei suoi; il superiore, che era probabilmente una cappella, ha una piccola abside. L'insieme ispira una scabra e desolata maestà, che fa pensare a tempi di ferro.

Siamo giunti cosí alla dominazione bizantina. Era suo carattere un gusto spiccato per il fasto. Ciò si spiega anche con la necessità in cui essa si trovava, d'imporsi con la magnificenza ieratica a sudditi che la detestavano per la sua fiscalità. Intanto appare a Ravenna decisamente lo *stile bizantino*, che assimila qualche elemento derivato dalla tradizione romana e locale. Vedremo di che splendori decorativi sia capace. Raccogliamo

1) È da notare che quando, circa un secolo dopo, Teodorico costruirà un battistero per gli Ariani (gli Ostrogoti erano ariani) simile in tutto all'ortodosso, trasformerà egli pure uno stabilimento termale romano. Quasi certamente si attribuiva alla trasformazione un significato simbolico.

Digitized by Google

intanto schematicamente le singolarità dell'architettura bizantina italiana.

1. La basilica conserva la sua pianta romana a tre navate, con prospettiva longitudinale.

2. Sulle colonne poggiano sempre archi, non piú l'architrave come a Roma.

3. La pianta centrale è diversissima da quella di Roma nei battisteri e nei mausolei, posando su spazio quadrato o poligonale, ed è adottata anche per basilica.

4. La cupola, inclusa nelle costruzioni poligonali, è a bacino su pennacchi e su trombe.

5. L'abside è esternamente poligonale.

6. A rincalzo della cupola si ricorre a nicchioni, assolutamente estranei allo stile classico.

7. I capitelli sono a *paniera* con le facce piatte, oppure ondulate (fig. 12 e 14).

8. Tra l'arco e la colonna si interpone il *pulvino*, membratura di forma prismatica (fig. 12 e 14).

9. All'esterno la decorazione è povera, con archetti ciechi e lesene.

10. Ai lati dell'abside si aprono due sacrestie, una per gli arredi sacri *(protesis)* e una per gli officianti *(diaconicon)*.

11. La basilica è fiancheggiata da un'alta torre campanaria di forma cilindrica.

Tre basiliche del secolo VI offrono combinati variamente gli elementi bizantini.

La piú antica è *S. Apollinare Nuovo* (fig. 15), cosí intitolata dal Vescovo Agnello che vi collocò le ceneri del santo martire ravennate. Fu costruita per ordine di Teodorico, come chiesa cattedrale ariana; convertita poi al culto cattolico, fu dedicata a S. Martino e, per lo splendore dell'oro nei suoi musaici, chiamata *in coelo aureo*. Ha l'icnografia della basilica romana a tre navate; la copertura a cassettoni. Snelle colonne, senza basamento e con capitello corinzio, sormontato da un voluminoso pulvino scolpito, sostengono archi a tutto sesto, centinati. Ricchissime figurazioni in musaico coprono tutto il muro, la cornice dell'arcata e la linea delle finestre ampie e numerose, tra gli intervalli dalle quali vi sono pure figure in musaico. L'abside è circolare all'interno e poligonale esternamente. L'alto campanile è rotondo (fig. 13).

Digitized by Google

Di poco posteriore è *S. Apollinare in Classe*, costruita da Giuliano Argentario (fig. 16). Anch'essa ha pianta romana: ampia e nuda, spira una strana solennità, accresciuta dal fatto ch'è isolata nella sterminata campagna. Le colonne hanno un grosso zoccolo lavorato; il pulvino è piú piccolo del capitello. Sull'arcata corre una larga fascia decorata di figure entro tondi. L'intradosso degli archi è decorato con figure geometriche. Le finestre sono rade e a bifore. Sulla fronte un nartece chiuso. L'abside, poligonale all'esterno, è fiancheggiata dalla protesi e dal diaconico. A destra sorge l'altissima torre rotonda, come un tozzo e rustico faro che veglia sul mare dei solchi.

§ 3. **S. Vitale di Ravenna.** - Il miracolo dell'arte bizantina è *S. Vitale*. Costruita verso la metà del VI sec., è la prima chiesa a pianta centrale, cioè tipicamente ***bizantina***, che sia sorta in Italia (fig. 9, 10 e 11).

Cosí il Diehl ne descrive lo schema architettonico singolare e potente. « L'edificio ha la forma di un ottagono, sormontato da una cupola su tamburo; otto forti pilastri lo sostengono, collegati fra di loro da un ingegnoso sistema di esedre a due piani di colonne, molto simili a quelle che si vedono nella chiesa dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli e a S. Sofia. Intorno a quella nave centrale si sviluppano, seguendo l'ottagono, dei grandi nicchioni a due piani a volta. Per diminuire il peso della cupola, l'architetto l'ha costruita in lunghi tubi cavi di terra cotta, confitti l'uno nell'altro. Per appoggiarla solidamente, ha collegato gli otto pilastri che la sorreggono, ai muri esterni dell'edificio, per mezzo di archi robusti. Ma ha inoltre, in modo molto originale, raccordato la base ottagonale al piano circolare della cupola, e con un ardire pieno

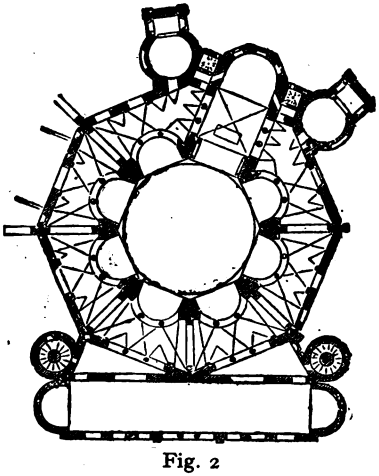

Fig. 2
Pianta di S. Vitale di Ravenna.

Digitized by Google

d'eleganza ha inscritto, su uno dei lati dell'ottagono, in tutta l'altezza del monumento, il coro e l'abside. » All'interno si accede da un nartece a lati semicircolari, stranamente appoggiato su due lati dell'ottagono, in modo che non resta sull'asse dell'edificio. L'esterno è quasi greggio (fig. 9). Nell'interno si resta anzitutto colpiti dalla varietà e dalla ricchezza degli effetti architettonici. S. Vitale è un caleidoscopio di marmo, nel quale basta spostarsi d'un passo o volgere il capo, per rinnovare il gioco prospettico delle masse e per mettere in moto la fantasmagoria della luce. E questo, senza che intervengano la foresta di pilastri e l'alchimia luminosa dello stile gotico: ché l'organismo architettonico non potrebbe essere piú semplice e sobrio. La solenne bellezza dei contrasti di luce e d'ombra, la magnificenza dei marmi policromi, lo splendore ieratico dei vasti musaici, la filigrana delle transenne traforate e dei capitelli a paniera creano un ambiente sontuoso e leggendario, piú grave dell'atmosfera violenta d'ori di *S. Marco* a Venezia, ma altrettanto suggestivo.

Con *S. Vitale*, sorto ed arricchito sotto la dominazione bizantina, lo stile greco trionfa anche nella pianta. I due *S. Apollinare* ci mostrano solo la sua influenza in particolari costruttivi e nella decorazione; quelle due basiliche iniziano la fusione di elementi tradizionali romani con altri orientali, già assimilati dall'architettura greca cristiana. La riconquista dell'Italia per opera di Giustiniano faciliterà col contatto piú intimo con l'Oriente il diffondersi del nuovo sistema e gli darà prestigio.

La pianta centrale non la ritroviamo che a *S. Lorenzo* di Milano, genialmente variata e complicata da quella di *S. Vitale.* Quella forma costruttiva forse poneva problemi che non sempre gli architetti dei centri minori erano in grado di risolvere, o forse non si prestava cosí bene alle esigenze del rituale romano che veniva differenziandosi sempre piú dal greco; forse anche era meno gradita per il dissidio che s'accentuava tra i Papi e la Chiesa greca, fino a scoppiare in guerra a morte al principio del secolo VIII.

§ 4. **L'influenza bizantina nel resto d'Italia.** - Nell'edificio a pianta longitudinale l'influenza bizantina si sentí soprattutto nella decorazione, ricca degli effetti policromali delle in-

Digitized by Google

crostazioni marmoree e dei musaici, e della concezione originale della prospettiva, che piú tardi, quando un altro clima storico lo permetterà, favorendo il rinnovarsi e il perfezionarsi delle conoscenze tecniche, porterà l'inserzione della cupola nella pianta basilicale, alla quale s'aggiungerà una navata trasversale, a formare la *croce latina*.

Questa fusione del sistema prospettico con quello concentrico è cosí intrinsecamente connessa all'influenza esercitata dall'architettura bizantina in Italia, che, in pieno Rinascimento, due maestri sovrani, Bramante e Michelangelo, proporranno la pianta centrale per *S. Pietro in Vaticano*.

L'influsso bizantino è evidente negli edifizi delle città marittime, a Venezia come a Pisa, ad Ancona come a Palermo, tutti dominii o protettorati dell'Impero d'Oriente, ma apparirà parecchi secoli dopo. Il secolo VI, del quale ora ci occupiamo, e i successivi, sono poco propizi a grandi creazioni architettoniche nel Lazio, nell'Abruzzo, nelle Puglie, nelle Calabrie, in Sicilia: ma in ognuna di queste regioni lo stile bizantino riapparirà anche nella mescolanza con altre forme d'origine locale o straniera.

Tra le opere che mostrano una piú sicura derivazione del modello ravennate vanno ricordate lo splendido *Duomo di Parenzo* nell'Istria (fig. 17), per il suo disegno generale, per le arcate e per la decorazione di esse, per gli eleganti capitelli e i maravigliosi musaici; e le basiliche di *S. Agnese* e di *S. Lorenzo fuori mura*, a Roma, tipiche per lo sviluppo e la decorazione dei loro matronei.

La forma bizantina domina il periodo cosiddetto di *transizione*, che va fino al rinascimento carolingio, cioè al secolo IX o X e che si può considerare come il periodo preparatore dello *stile romanico*, non foss'altro che per aver assicurato la vittoria all'arco sulla trabeazione e perseguito l'uso delle volte e l'aggiunta del campanile.

Digitized by Google

## Capitolo IV

# LA PITTURA E IL MUSAICO A ROMA E A RAVENNA

§ 1. **La pittura da simbolica diviene storica e didascalica.** - Abbiamo visto nascere nelle catacombe la pittura cristiana come graffito colorato, come affresco e come musaico, tutti procedimenti tecnici presi dalla precedente arte pagana. Abbiamo visto oggetti della figurazione cemeteriale l'iconografia e il simbolismo; abbiamo visto l'iconografia giungere a sorprendenti effetti d'espressione realistica e il simbolismo, specie nelle scene bibliche, complicarsi in quadretti rappresentanti motivi differenti della stessa azione (Mosè, Noè, Giona), riproducendo momenti della vita vera, còlta negli atti piú significativi.

Il Cristianesimo vittorioso ha, nel quarto secolo, una liturgia solenne che svolge in un edificio grandioso, dove il cristiano si raccoglie ad approfondire la meditazione dei misteri e ad innalzarsi con la preghiera verso il cielo. La basilica vuol vincere in bellezza il tempio pagano e vuol offrire al fedele motivi di coltura e di edificazione religiosa. Il simbolismo, che prima si esprimeva sommessamente nei disegni decorativi degli arcosolii e delle cripte, è passato nel rito, divenuto un dramma allegorico a ricordare la passione e la morte del Redentore. Per assistere con devozione a questo dramma e sentirlo, è necessario conoscere i fatti della vita di Cristo, contenuta nel Vangelo; per venerare degnamente i martiri e i santi, è necessario conoscere le azioni eroiche ed esemplari da essi compiute, e attingere dalla considerazione di esse la forza di lottare contro le proprie

Digitized by Google

passioni, di resistere alle tentazioni del male, di perfezionarsi interiormente attraverso ad ardue prove.

Ma non tutti i cristiani sono letterati, né saprebbero intendere giustamente i testi degli Evangelisti, degli Apostoli, dei Padri, degli agiografi! Ecco che la figurazione soccorre al bisogno. Le pareti della basilica si coprono di pitture intese a far conoscere la vita, gli atti, i meriti di Cristo e dei suoi seguaci esemplari, martiri e santi, e di quei patriarchi e profeti della vecchia legge d'Israele che annunziarono la Redenzione. La pittura dunque darà alla basilica splendore ed ai fedeli conoscenza ed esempi educativi, e sarà quello che piú tardi Gregorio Magno papa chiamerà la *Biblia pauperum*, la Bibbia di coloro che non sanno leggere che nel linguaggio sensuale e tangibile delle forme.

La pittura, passando dalle catacombe alle basiliche, da simbolica diviene storico-didascalica. Si creano cicli di scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, che si fisseranno ben presto in composizioni definitive e passeranno cosí alle generazioni successive. Vicino ai soggetti storico-didascalici si metteranno quelli che potremmo dire *mistici*, perché rappresentano una visione irreale ed attingono l'ispirazione dai libri profetici o dall'Apocalisse: p. es. il Trionfo di Cristo (παρουσία), il Giudizio finale, ecc. Li vedremo usati nelle conche delle absidi, plaghe grandiose che sembrano aprirsi allo spaziare dei lembi di cielo, popolati di santi e di cherubini severi e giganteschi.

§ 2. **Caratteri e tecnica del musaico.** - Come è sparita la pittura classica quasi completamente, cosí andò perduta la pittura cristiana delle basiliche, consunta dal tempo, distrutta da incendi o devastazioni, soppressa nelle molte ricostruzioni che le basiliche subirono. Restano numerosi musaici, che forse prevalevano già originariamente sulle pitture murali, preferiti perché piú fastosi e decorativi, piú durevoli, piú saldi nella tradizione figurativa romana dell'età imperiale.

A quel che possiamo giudicare, gli artisti cristiani perfezionarono e raffinarono la tecnica del musaico.

Il musaico sarebbe *l'opus tessellatum* dei Romani, una forma dell'*opus vermiculatum* che non sappiamo con sicurezza che cosa fosse, usato da loro specialmente per pavimenti, ma anche in decorazioni di pareti. Consisteva nel combinare insieme tanti pezzetti di pietre colorate, marmi, vetri, gemme, a formare

Digitized by Google

figure. I pezzetti si chiamavano *tesserae* ed erano di forme diversissime: regolari e irregolari, generalmente piccole, talvolta piccolissime, per esser disposte a figurare i particolari piú minuti. Le varie materie, lucenti, opache, brillanti, si mescolavano o si separavano secondo gli effetti che si volevano ottenere. Il contrasto delle superfici liscie, scabre, convesse, concave, intensificava l'effetto. Si fissavano su uno strato di malto specialmente preparato, che era tenuto morbido durante la lavorazione e diventava solido e tenace asciugando Il maestro musivo riusciva a riprodurre con precisione ed espressione anche parti minutissime della figura, per es. i capelli, gli occhi, ecc. Il musaico attua nettissime le linee per il distacco totale del colore da una tessera all'altra. Manca perciò quello che chiamiamo *ombra colorata*. Tuttavia si hanno panneggi ed espressioni di volti, che emulano le finezze del pennello (per es., nell'abside di S. Pudenziana a Roma). Questa risolutezza di linee determinava una disposizione di colori tutta propria del musaico e corrispondeva in sostanza alla sua destinazione: la rappresentazione di figure da veder da lontano. I colori del musaico sono di solito irreali (cavalli rossi, verdi), in conformità al concetto mistico che li ispira. L'esecutore materiale era probabilmente un semplice operaio *(musearius)*, che applicava le tessere secondo le istruzioni, ad un disegno tracciato sul muro da un artefice particolarmente esercitato a ingrandire proporzionatamente le figure del cartone, a misurare bene la loro collocazione, a tener conto dell'incurvatura del muro, ecc. Costui, che non era ancora il cervello creatore, ma già la mano ben guidata e sapiente, era il *pictor parietarius*. Il disegno, diremmo il cartone, era inventato e tracciato probabilmente con l'indicazione dei colori, dal *pictor imaginarius*.

Il musaico è sempre applicato alla decorazione del catino absidale e lo sarà anche nel periodo romanico e perfino nel gotico, divenuto essenziale elemento della tradizione decorativa. Le figure sono di solito poche, rigide, ieratiche, sopra uno sfondo ricco di luce, d'oro o azzurro di cielo, disposte simmetricamente: al centro grandeggia sempre la figura del Cristo in maestà.

§ 3. **I musaici di Roma.** - La piú antica pittura cristiana che possediamo è quella che orna S. Costanza a Ro-

Digitized by Google

ma, ed è tale che si esita a chiamarla cristiana, tanto evidenti vi sono le tracce della decorazione pagana delle tombe. Sono motivi bacchici (vedemmo nelle catacombe con quale trasferimento di significato li avessero adattati i cristiani): fronde, tralci, pampini, uccelli e in mezzo ad essi, sparsi crateri, idrie, vasi sacri a Bacco, pergolati con l'opera della vendemmia. Neanche un simbolo specificamente cristiano. Il *catino absidale di S. Pudenziana* (fig. 22) ci offre invece il primo musaico schiettamente cristiano nella concezione. È della seconda metà del secolo IV. In esso si fondono, per la prima e per l'ultima volta, il magistero della classica arte musiva romana, nella composizione realistica della scena e delle singole figure, coll'originalità dello spiritualismo cristiano. Lo spazio è diviso orizzontalmente in due piani da una specie di loggiato o corridoio con tante porte, la cui copertura di tegoli aurei segna la separazione. Al centro del primo piano, seduto sopra un alto trono gemmato, la cui spalliera ampia lega il primo piano col secondo, sta Cristo, solennemente ammantato, benedicendo con un largo gesto della destra, mentre con la mano sinistra regge un libro aperto, sulla cui pagina si legge: *Dominus conservator Ecclesiae Pudentianae.* Attorno al trono, piú in basso, entro il semicerchio del loggiato, stanno seduti gli Apostoli, dalle facce maschie e severe. Dietro al consesso degli Apostoli appaiono, una a sinistra e l'altra a destra del trono, due austere figure di donne col capo velato, che offrono con atto reverente, avanzando, una ghirlanda d'alloro ciascuna. Secondo alcuni, esse sarebbero le figlie del senatore Pudenzio, Pudenziana e Prassede; secondo altri, simboleggerebbero la Legge ebraica e la Legge cristiana. La spalliera del trono è coperta d'un velo purpureo che adombra il sacrificio del Redentore, illuminato dai raggi della colomba mistica. Nel secondo piano, al disopra del tetto d'oro del porticato, spuntano fastosi edifizi marmorei (nei quali G. B. De Rossi crede riconoscere un panorama del Viminale nel sec. IV), che simboleggerebbero Gerusalemme. In mezzo ai due gruppi di edifizi sorge il Calvario, il cui profilo incornicia la testa di Cristo; e sopra s'innalza la gran croce gemmata che Costantino aveva eretta per voto sul Golgota. In fondo, oltre Gerusalemme, un mare ondoso con gli animali dell'Apocalisse, cupi come nembi. Sapiente è la partizione degli spazi e la disposizione delle scenei

Digitized by Google

vigorosa la modellatura delle figure, meravigliosa la distribuzione dei colori.

Ricchissima di musaici antichi è *S. Maria Maggiore*. Nell'arco trionfale, in tante fasce sovrapposte, sono rappresentate tante scene della vita di Gesú, interessanti anche per la loro concezione diversa da quella che restò poi tradizionale, derivata da Vangeli apocrifi. Per esempio, nell'Adorazione dei Magi non v'ha traccia di stalla: il Bambino, riccamente vestito ed ornato, è solo seduto sopra un alto trono, circondato da angeli, ed accoglie con la maestosità d'un piccolo imperatore romano l'omaggio dei tre Re, mentre la Vergine è in disparte, seduta vicino al trono, su uno scanno piú basso, quasi fosse un gran ciambellano. Nella Presentazione al Tempio, i sacerdoti escono in corteo ad incontrare la Madonna che incede augusta come un'imperatrice. Nella Fuga in Egitto, Gesú non è un infante portato in collo dalla Madonna, sull'asino guidato da Giuseppe, ma un bambino scortato da angeli, che il re della città va ad accogliere alla porta per offrirgli ospitalità. Nell'Annunciazione, la Madonna sta tessendo il velo del tempio, non leggendo, attitudine in cui invece la troveremo in tutte le figurazioni successive. Il disegno e la composizione sono assai povera cosa in queste scene che ci dànno una notazione astratta e rigida della vita.

Le navate di S. Maria Maggiore sono ornate di quadri a musaico rappresentanti scene del Vecchio Testamento. La larghezza degli spazi disponibili permette una composizione piú chiara e piú ricca di motivi. Le figure non sono cosí pigiate ed hanno un'espressione piú personale e viva: volti pieni d'energia e di dignità, portamento grave, petto ampio, panneggiamento tracciato con poche linee sicure. I colori son distribuiti con scienza sperimentata dei loro rapporti reciproci, negli effetti di visione a distanza.

I musaici di *S. Paolo* mostrano influssi orientali e dovrebbero associarsi a quelli ravennati, rispetto ai quali, per altro, sono meno importanti e significativi. Magnifica è invece la decorazione musiva del *Battistero di S. Giovanni in Laterano*, della fine del secolo IV. Notiamo la Cappella di S. Rufina e Seconda, antico atrio, con superbi girali d'acanto che si snodano e si annodano, verdi su fondo azzurro, lumeggiati d'oro, rendendo un canto largo di forme e di tinte, libero dal ierati-



Digitized by Google

smo compassato dell'epoca (1). Anche l'abside di *S. Cosma e Damiano* tiene di quel modo classico che trovammo a S. Pudenziana. È della prima metà del sec. VI, e ci presenta quella partizione degli spazi del catino quasi in tre spicchi, con la figura di Cristo nel centro e con figure o gruppi ai lati. Cristo appare in atteggiamento trionfale sopra uno strato di nuvole; a destra, S. Pietro, S. Cosma e S. Teodoro; a sinistra S. Paolo, S. Damiano e S. Felice. In basso una fascia con dodici pecore, simboleggianti forse i dodici Apostoli.

Le absidi di *S. Lorenzo fuori le mura* e di *S. Agnese*, mostrano, come quelle di S. Paolo influenze bizantine. Le figure sono ormai frontali, rigide, chiuse nel vestito come in un astuccio. L'espressione del volto è estatica e fissa. L'idea d'una decadenza profonda s'impone davanti a quelle crisalidi prive di vita.

§ 4. **I musaici di Ravenna.** - Seguíto il processo della figurazione musiva a Roma dal suo primo apparire in servizio del culto cristiano, sino al suo irrigidirsi in forme importate, torniamo a Ravenna, il grande centro d'onde muove l'impulso che sentiamo già in Roma.

Anche a Ravenna la pittura è quasi esclusivamente musiva. Tutti gli edifizi che abbiamo descritto ne sono ricchissimamente decorati. I piú antichi musaici di Ravenna sono nel *Mausoleo di Galla Placidia* (prima metà del secolo V). Un alto zoccolo di marmi preziosi corre per tutte le pareti dei quattro bracci e serve di basamento alle volte dei bracci e, nel centro, alle lunette e alla cupola. Le volte dei bracci hanno uno sfondo azzurro cupo, sul quale spiccano figurazioni diverse, puramente decorative: tralci di vite, una stoffa a rosoni variopinti splendidamente imitata, quasi una tenda che svaria e scintilla allo scorrere della luce. Nella cupoletta, sullo sfondo di cielo notturno, brillano stelle d'oro, intorno ad una croce centrale, circondata dai simboli dei quattro Evangelisti; in basso si vedono gli Apo-

1) Appartenenti pure al IV secolo e forse anteriori a quelli di S. Pudenziana, sono i musaici di *S. Giovanni in Fonte* a Napoli, che riflettono con la stessa chiarezza e potenza che i romani, gli ultimi bagliori dell'arte classica. Tipo iconografico romano, modellatura forte, sapienza nella partizione degli spazi e nelle architetture. Anche altrove si potrebbero scoprire segni di questo sopravvivere della grande tradizione classica in mezzo alla rovina generale.

Digitized by Google

stoli in adorazione del sacro simbolo. Le lunette contengono veri quadri: quella sulla porta d'ingresso inquadra un soave idillio pastorale. Il *Buon Pastore* (fig. 23), seduto su un masso, in un paesaggio alpestre di scogli e d'arbusti, vigila sul suo gregge, appoggiato al vincastro che è una croce sfumata, senza distrarsi, mentre accarezza una pecora. Singolare l'effetto realistico nella rappresentazione del gregge, costituito da sei pecore disposte in simmetria sapientemente dissimulata. Nella lunetta di fronte all'entrata, un Santo con la croce sulle spalle si dirige verso un braciere ardente con passo risoluto; oltre il braciere, un armadio aperto mostra quattro codici intitolati col nome degli Evangelisti; è evidentemente S. Lorenzo che accetta il martirio per la sua fede. Delle altre due lunette, una raffigura due santi che si accennano con gesti vibrati dai due estremi dell'arco: tra loro, in terra, vi è un vaso in cui si dissetano due mistiche colombe; l'altra incornicia la finestra e occupa lo spazio libero con lo sviluppo liberamente asimmetrico di girali un po' grossi ma dalle curve eleganti. Sotto la finestra ondeggia l'acqua di una fontana di vita, alla quale bevono i simbolici cervi assetati, che incontrammo già nelle catacombe. I musaici del Mausoleo di Galla Placidia sono ancora classici: nessun segno della rigidità bizantina. Il loro colorismo è tuttavia fantastico e suggestivo che c'introduce nel regno della fiaba.

Originalissima la decorazione della cupola del Battistero degli Ortodossi (fig. 25), a due fasce concentriche intorno a un tondo centrale dove è rappresentato il *Battesimo di Cristo*, piccolo quadro armonioso e netto. In basso a destra, corre il Giordano, che in secondo piano ha forma umana, al modo delle divinità fluviali antiche (motivo classico). Nell'acqua solo coi piedi, Cristo è veristicamente ignudo, senza alcun velo. Sul margine del fiume, a destra, appoggiato con la gamba sinistra flessa ad uno scoglio eminente, S. Giovanni nudo, cinto i lembi della pelle di capra, compie il rito, mentre dall'alto scende verticalmente la colomba dello Spirito Santo in un nimbo luminoso. Nella fascia immediatamente attorno al tondo centrale, s'aggira una specie di processione di dodici figure, divisa in due schiere di sei, preceduta una da S. Pietro e l'altra da S. Paolo, che muovono ad incontrarsi, quasi due semicori dell'antica tragedia. Infatti qualche figura presenta quasi un atteggiamento delle antiche danze sacre: allontanandosi dal punto dell'in-

Digitized by Google

contro, le figure si voltano fino a diventare bizantinamente frontali nelle ultime due, che dovrebbero volgersi la schiena se seguissero il movimento della teoria. È dunque un lento ritmo di duplice rotazione che le aggira. Le figure sono separate da cespugli d'acanto, hanno le mani velate per reverenza e portano le corone di gloria (motivo bizantino). La fascia esterna è d'ispirazione decisamente bizantina: è un alternarsi di troni con la croce gemmata e di altari con un libro aperto, a significare la presenza di Cristo nel sacrifizio dell'altare. L'incorniciatura è di una finezza portentosa, che non si lascia descrivere. Nelle arcate, tessere sfavillanti e marmi policromi creano una luce di sogno (1). Cosa curiosa, ma bene spiegabile: il Battistero degli Ariani ha ricalcato la sua decorazione sul modello dell'ortodosso, senza riuscire alla perfezione degli effetti ottenuti in quello.

S. Apollinare Nuovo rivela già un prevalere del gusto bizantino. Fastosa la decorazione del muro della navata centrale, che è tutto ricoperto di figure, dalla cornice sopra l'arcata, fino a quella del soffitto. La figurazione è divisa in tre zone: in alto corre una serie di quadretti con scene del Vecchio Testamento, alternati con padiglioni sotto i quali stanno figure di santi. La seconda zona, negli spazi tra le finestre, allinea una teoria di figure dalle alte e maestose persone, dal paludamento solenne, dall'atteggiamento ieratico, dell'espressione fissa, in posizione frontale. In basso si svolgono due processioni solenni. A destra una schiera di martiri con a capo S. Martino, al quale era originariamente intitolata la Chiesa, esce dal palazzo di Teodorico e da Ravenna, e va, verso l'abside, al Cristo severo benedicente, che siede sopra un trono scintillante, circondato da angeli; a sinistra, una schiera di Vergini (fig. 26) esce da Classe e va al trono dove siede col Bambino la Madonna, di rimpetto a Cristo. Tutto sfolgora in uno svariare incessante di colori.

Bisogna fissare ingenuamente queste figure così secche e apparentemente insignificanti, con la suntuosità dei loro abiti, la rigidezza e la piattezza delle loro persone, la monotonia dei loro atteggiamenti, per comprendere come la rigidità bizantina, idealizzando la figura umana, possa giungere ad un'espressione così intima della religiosità, quale forse è negata alle forme rea-

1) I musaici del Battistero risalgono alla metà del sec. V.

Digitized by Google

listiche. Questi musaici, eseguiti all'epoca del vescovo Agnello, cioè verso la metà del secolo VI, sono l'apoteosi di un ascetismo sontuoso che riduce la carne ad un emblema di umanità e la soffoca sotto un barbaro splendore di drappi preziosi e di gemme votive.

A. S. Apollinare in Classe è interessantissima l'absìde per il simbolismo complicato. In alto, sulla fronte dell'arco trionfale, il busto di Cristo entro un cerchio; vicino, sopra strati di nubi i simboli degli Evangelisti, — l'aquila per S. Giovanni, l'angelo per S. Matteo, il leone per S. Marco, il toro per S. Luca; — negli spigoli, due teorie salienti di agnelli, simboli dei fedeli. Nel catino, in alto, la *Trasfigurazione* simbolizzata, nella quale Cristo è rappresentato da una croce, i discepoli da tre agnelli; in basso, S. Apollinare, in piedi, con paramenti solenni, in atto di benedire, avendo a corona i dodici Apostoli ancora figurati in agnelli. Cosí il motivo degli agnelli vien a legare decorativamente la superficie curva del catino e la piana della fronte dell'arco trionfale.

San Vitale è per la decorazione musiva, compiutasi entro la metà del secolo VI, come per l'architettura il capolavoro tipicamente bizantino d'Italia. Il presbiterio, con scene simboleggianti l'interpretazione dei misteri che si celebrano all'altare, è uno sfarzo di colori. Due grandi quadri indicano la storia dell'istituzione dei sacrifici, Abele, Melchisedec, Abramo e Isacco. Altri contengono i quattro Evangelisti che annunciano la buona novella. Infinitamente ricche e varie, con paesaggi, animali, figure umane, le parti ornamentali negli spicchi. Nel presbiterio abbiamo un esempio insigne di *pittura dogmatica*. Nell'absìde invece appare la *pittura storica*. In due grandi quadri, da una parte l'imperatore Giustiniano, e dall'altra l'Imperatrice Teodora (fig. 24) seguíti da un corteo di dignitari, di dame, di cortigiani, portano al tempio i loro doni preziosi. Con l'Imperatore è il vescovo Massimiano, calvo, dall'aspetto torvo, stranamente espressivo, che porta una piccola croce in mano. Teodora, sfarzosamente ammantata, ha un diadema fatto con piccoli dischi di madreperla d'una pesante magnificenza asiatica. Espressivi i volti dei tre protagonisti, Giustiniano, Teodora, Massimiano; monotoni gli altri, esemplati uno sull'altro da una mentalità che trascura la verità per lo splendore, la finezza psicologica per l'immaginazione cromatica e per la ricchezza dei

Digitized by Google

particolari. La decorazione musiva continua folta e significativa sul catino dell'abside, dove inscrive tra due santi e due angioli la figura del Cristo, seduto su una sfera che raffigura il cosmo, e sull'arco trionfale, ornato d'una corona di figure chiuse entro dischi (Cristo e santi), fortemente disegnate ma come assorte in qualche pensiero che non sanno dirci.

Con la concezione architettonica bizantina, da Ravenna si diffondeva soprattutto la decorazione, col sopravvento del musaico sulla scultura. Parenzo col suo duomo, Napoli con *S. Restituta*, Milano con *Sant'Aquilino*, segnano il trionfo dell'arte bizantina, cosí ricca di senso decorativo e di colore, ma cosí povera di palpito di vita, e in corso omai di lenta cristallizzazione in un pensiero immobile. Abbiamo già accennato alle apparizioni romane di questo trionfo bizantino del musaico, e ricorderemo qui le interessanti reliquie di *pittura bizantina*, non musiva, scoperte a *S. Maria Antiqua*. Ve ne sono piú strati sovrapposti che permettono di seguire l'accentuarsi progressivo del carattere bizantino, con le sue note che non si cancellano: il frontalismo, la rigidità, la fissità delle figure.

Digitized by Google

## Capitolo V

# LA SCULTURA PALEOCRISTIANA

§ 1. **Decadenza della statuaria.** - Abbiamo già visto, parlando delle catacombe, come alla scultura fosse lasciata nell'arte cristiana primitiva una posizione inferiore rispetto alla pittura, quale che sia, delle molte ipotetiche ragioni che si addussero dagli storici, la vera (difficoltà economiche, minore opportunità di collocarla, sospetto d'idolatria, decadenza tecnica degli artisti, ecc.). Nel secondo secolo la stessa scultura ellenistico-romana ci appare già isterilita nell'invenzione, ridotta a riprodurre forme dell'epoca anteriore e traviata nel gusto del colossale e delle materie preziose, come il porfido, che, per la durezza, corrompevano la tecnica tradizionale. L'arco di Costantino, decorato saccheggiando altri monumenti, ci fa capire che la scultura del secolo III e IV non sarebbe stata in grado di creare le nuove forme capaci d'esprimere sentimenti e concetti tanto diversi da quelli che avevano ispirata la plastica classica.

Divenuto solennemente pubblico il culto cristiano nel quarto secolo, il problema di dargli una sede (e la creazione a quest'uopo della basilica) occupò evidentemente tutta l'attenzione e probabilmente esaurì tutte le risorse, estetiche, pratiche, e finanziarie della comunità cristiana e degli artisti. Il sistema tenuto nella costruzione delle basiliche, di spogliare gli edifici pagani di colonne, architravi, archi, cornici, fregi, ecc., non era certo adatto a rianimare un'arte ormai languente e quasi isterilita. Il musaico, che faceva sfolgorare tanta prodigiosa ricchezza

Digitized by Google

di luci quasi immateriali dai cieli delle absidi, e che si prestava a tanta maggiore varietà di composizioni iconografiche, gettava nell'ombra la povera, stentata plastica dell'epoca.

La statuaria si può dire che manchi quasi interamente. I soggetti che il Cristianesimo offriva eran troppo ardui. Gli Dei pagani eran nati coll'arte e nell'arte, ricevendo da essa tutti gli attributi caratteristici della loro personalità, nella conformazione del corpo, nell'espressione del volto, nel vestiario, nell'atteggiamento: erano *miti*, creati dalla fantasia geniale degli artisti. I personaggi del culto cristiano erano *storici*, s'erano espressi nella vita e s'erano imposti alla venerazione degli uomini senza alcuna partecipazione dell'invenzione artistica. L'artista cristiano doveva creare un tipo, in cui fosse riconoscibile, con attributi di pura spiritualità e quindi senza esempio nell'arte antica, il carattere individuale dell'effigiato. La stessa pittura s'era quasi smarrita davanti al terribile cómpito ed era ricorsa al simbolo: e solo in procedere di tempo, divenendo piú intimamente familiare con la storia e la leggenda cristiana, aveva tentato a gradi e parzialmente la figurazione diretta. Escluso Dio Padre, per una logica repugnanza all'antropomorfismo, i soggetti sarebbero stati Gesú Cristo, la Madonna, gli Apostoli, i Martiri, i Santi. Con nessuno di questi temi osò misurarsi la statuaria cristiana primitiva. La statua cristiana piú antica che possediamo è il *S. Ippolito* del Museo Lateranense, attribuita al principio del IV secolo. È un'austera figura di vecchio calvo e barbato, avvolto nella toga riccamente drappeggiata, seduto su una piccola scranna decorata, con la destra ripiegata sul petto in un gesto inesplicabile, mentre la sinistra regge una tavoletta. La positura è un po' forzata: la testa alta pare quella d'un filosofo antico (la testa e la parte superiore del busto sono un rifacimento moderno). Altra statua è quella di *S. Pietro* in Vaticano, di bronzo, rigida figura benedicente, con una grossa chiave nella mano sinistra. La testa di Pietro è quella che ritrovammo nei musaici, grossa, capelluta, fronte bassa, barba piena, espressione un po' semplice. Questa statua fu oggetto di controversie infinite: chi la vuole del V secolo, chi la porta nientemeno al XIII. Una tradizione popolare vedeva in essa un'effige di Giove Capitolino cristianizzata.

Statue dell'età basilicale si hanno, ma non sono cristiane:

Digitized by Google

per es. il *Console* del Palazzo Capitolino dei Conservatori, del secolo IV, e il cosiddetto *Colosso di Barletta*, del secolo V, che servono solo a mostrarci come la statuaria non inventava piú nulla e si contentava di riprodurre modelli antichi come poteva. Anche i ritratti, cosí cari ai Romani, sono rari e di scarso valore in quest'epoca.

§ 2. **I sarcofagi.** - La vera espressione della scultura cristiana primitiva è il rilievo, usato quasi esclusivamente nei sarcofagi.

Dal secolo III in poi vediamo di frequente divise con colonne fortemente rilevate, le varie scene (Museo Cristiano Laterano). Nel secolo IV viene in uso la partizione in due piani. Un sarcofago bellissimo del Museo Laterano (fig. 28) contiene in una grande conchiglia centrale due splendidi ritratti in busto, e nel piano superiore, a sinistra della nicchia, due episodi della vita di Gesú (la Risurrezione di Lazzaro e l'annunzio a Pietro che rinnegherà il Maestro); a destra, due del Vecchio Testamento (Mosè che riceve le Tavole della Legge e il Sacrifizio di Isacco); nel piano inferiore, a sinistra, due scene del Vecchio Testamento (Mosè che indica le acque sgorganti dalla rupe e Daniele tra i leoni); a destra, due del Nuovo Testamento (il miracolo del cieco nato e quello della moltiplicazione dei pani). Sono da notare la disposizione incrociata degli episodi dei due Testamenti e il significato della loro scelta. Le scene sono ancora disposte una accanto all'altra, senza separazione: le linee plastiche conducono da una all'altra. V'è una certa vivezza nei gesti e un senso plastico assai vigoroso.

Nel *sarcofago di Giunio Basso* (fig. 29), conservato nelle Grotte Vaticane, pure del secolo IV, i due piani sono divisi in cinque sezioni, il superiore da colonnne corinzie sostenenti una trabeazione con fregio e cornice, l'inferiore da colonne sostenenti alternati tre sottili archi e due spioventi di frontone. Nei vani si annidano dieci scene, quattro del Vecchio Testamento e sei del Nuovo. Le espressioni sono vive, la composizione armoniosa e ben proporzionata. L'artefice che creò quest'opera mirava alla decoratività piú che alla narrazione, e aveva sott'occhio qualche prezioso modello antico.

Curioso il sarcofago, pure del IV secolo, conservato nel Museo Laterano (fig. 30) con tre figure del *Buon Pastore*,

Digitized by Google

coll'agnello in collo, montate su zoccoli finemente lavorati, inquadrate da una ridda di putti vendemmiatori che ruzzano sui tralci, mentre in basso si svolgono episodi della vendemmia in piccole scene. Un non dissimulato fervore di gioia pagana si sprigiona da questa festa bacchica in onore del Cristo. Tecnicamente l'opera si avvicina allo *schiacciato*, processo di rilievo attenuato che ritroveremo nella scultura romanica e che, in pieno Rinascimento, sarà ripreso da Donatello.

Del secolo IV è il sarcofago detto di *Adelfia*, proveniente dalle catacombe siracusane di S. Giovanni e conservato nel Museo archeologico di Siracusa. La tecnica ne è piú rozza e le figure, nane e infantili, sono allineate con monotonia: ma l'insieme produce un'impressione di quasi barbara ricchezza e di festosità. Nella conchiglia centrale spiccano i ritratti dei due inumati.

L'interesse che offrono i sarcofagi romani, dei quali, scegliendo i piú belli, abbiamo mostrato i vari tipi, consiste nella tendenza che risulta in essi evidente, a continuare come potevano la tradizione classica, fino ad accettarne i motivi.

§ 3. **La scultura a Ravenna.** - La scultura cristiana primitiva ha nella sua storia la stessa vicenda che l'architettura e la pittura da Roma a Ravenna. Osservammo, parlando della pittura bizantina, la sua assoluta prevalenza sulla scultura; qui è opportuno distinguere tra statuaria e *litotomia* o scultura in generale. La statuaria manca completamente, ma il genio pittorico bizantino si è valso largamente della scultura decorativa, portando in essa il suo fine senso del colore, con l'uso di marmi policromi, il suo amore del fasto, adoperando materie preziose (avorio, oro, argento), lavorando minuziosamente con procedimenti nuovi, inventando forme originali nell'appiattire il rilievo, fino a ridurre la scultura ad intaglio, e applicando la scultura a molti piú oggetti che non si fosse fatto a Roma.

Nell'architettura ravennate abbiamo già fatto rilevare i capitelli a paniere che sembrano avvolti da delicate trine trasparenti, i pulvini e gli zoccoli delle colonne graziosamente ornati di tenui rilievi, i sottarchi scolpiti sottilmente o stuccati, le eleganti cornici a porte, finestre, arcate, le incrosta-

Digitized by Google

zioni scultorie delle pareti, sulle quali la luce ride in mille colori brillanti o sfumati.

Scegliamo tra l'abbondanza dei sarcofagi ravennati qualcuno dei piú tipici. Le figure sono piú rade che nei romani, piú isolate negli spazi lisci, sui quali appaiono segnandovi, coi loro atteggiamenti ieratici, un ritmo piú marcato e monotono.

A S. Francesco ve n'ha uno che presenta, in cinque eleganti nicchie, Gesú in trono al centro, e quattro Apostoli, tutti romanamente togati. Le colonne che sostengono gli archi, scanalate o tortili, hanno bei capitelli corinzi e buone modanature. Un altro, in S. Maria in porto fuori, ha solo cinque figure (Cristo in trono ed Apostoli) su un piano liscio, chiuso ai due spigoli da colonne tortili. Un altro, a S. Apollinare in Classe (fig. 31), contiene sette figure (Cristo in trono ed Apostoli) disposte con rigorosa simmetria di positure e di gesti su un piano liscio, limitato alle estremità da due pilastri scanalati. Il sarcofago del Patriarca Isaccio a S. Vitale, di forma caratteristica bizantina, col coperchio fortemente arcuato, ha un'Adorazione dei Magi che ricorda la processione dei donatori nel musaico di S. Apollinare nuovo. I mantelli dei tre offerenti si gonfiano al vento come se si avviassero di corsa verso la Madonna che porge loro il Putto.

Poi la figura umana cede ed è sostituita da simboli. Nel Mausoleo di Galla Placidia, su un piano incorniciato, tre agnelli simboleggiano Cristo e i Discepoli, tra due palmizi stilizzati. A S. Apollinare in Classe il sarcofago dell'arcivescovo Teodoro (fig. 32) ci dà la stilizzazione perfetta dei simboli. Al centro il monogramma di Cristo, in mezzo a due pavoni, a cui sovrastano due piante di vite.

Meravigliosamente lavorate le *transenne* di S. Apollinare Nuovo e di S. Vitale (fig. 33), a disegno geometrico. Rozzo invece l'ambone del Duomo, a piccoli quadretti contenenti ciascuno la figura d'un animale.

L'uso della scultura nella decorazione al modo bizantino si diffuse rapidamente in Italia e ne abbiamo saggi pregevoli nel Veneto, a Milano, in Toscana, a Roma, a Napoli e nel Mezzogiorno.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo VI

# LE ARTI MINORI

§ 1. **Essenza delle arti minori.** - Si sogliono tradizionalmente denominare *arti minori* le applicazioni dell'arte all'ornamento di oggetti piccoli, trasportabili, usati nel culto religioso, nella vita quotidiana e nell'abbellimento della città, del tempio, della casa e della persona. Chiamandole *minori*, non si vuol certo misconoscerne l'importanza, poiché proprio in esse si manifestò da principio il gusto artistico, ed esse sono l'espressione piú pura dell'amore alla bellezza e del desiderio di nobilitare la vita. Nacquero con le maggiori (architettura, scultura, pittura), e ne rispecchiano in tutte le epoche fedelmente il perfezionamento e talvolta perfino lo determinano.

Le materie su cui si esercitarono, per necessità e per desiderio di novità, sono infinite: creta, marmi, pietre, gemme, alabastro, avorio, tutti i metalli puri e in mescolanze varie, vetri, stoffe, ecc. Gli oggetti a cui si applicarono sono pure infiniti; gli infissi dell'edifizio, il mobilio, le stoviglie, le posate, gli utensili, le armi, i tappeti, le tende, i paramenti, i vestiti, i gioielli, i libri, le suppellettili sacre e profane.

Le loro caratteristiche si potrebbero sommariamente far consistere: 1°, nell'adattarsi alla destinazione speciale dell'oggetto che ornano e alle condizioni che la materia, in cui si applicano, impone; 2°, nel fissarsi piú facilmente in una forma, cosí da prendere spesso l'apparenza d'una produzione industriale anziché di una creazione artistica, dovendo servire ad una richiesta tanto piú grande; 3°, nell'essere a servizio del lusso e

Digitized by Google

perciò nel cercare piú l'originalità e la finezza delle forme che la profondità di espressioni spirituali. Il Cristianesimo ereditava dall'Impero, che, nel suo insaziabile desiderio di fastosità, aveva adattato le forme orientali e barbariche (galliche, germaniche, africane), una sterminata ricchezza di modelli, e se n'era valso probabilmente fin dal principio a splendore dei suoi riti e per offrire a Dio e al suo culto quel che c'era di piú prezioso e di piú bello.

Lo studio della storia delle arti minori è difficile, ed i risultati ne sono spesso incerti. Trattandosi di oggetti facilmente trasportabili e di materie ricche, i prodotti si trovano talmente lontani dal luogo di produzione, portativi dai commercianti o pervenuti come bottino di guerra, che si resta disorientati nel classificarli. Gli artefici poi si trasferivano per guadagnare, e Roma era stata un'acquirente inesauribile, e il luogo di produzione per la storia perde valore in confronto della provenienza del produttore. Inoltre gli oggetti piccoli delle arti minori eran soggetti a dispersione e distruzione, piú delle opere delle arti maggiori. L'uso li consumava, i legni tarlavano o perivano in incendi; i marmi eran rilavorati, i vetri si rompevano, i metalli si fondevano nei momenti di povertà; il mutare del gusto induceva a trasformare o disperdere ciò che non piaceva piú. Da tutto ciò deriva, in mezzo all'abbondanza dei pezzi conservati, la frammentarietà della documentazione storica.

§ 2. **La produzione paleocristiana.** - Il periodo cemeteriale è ricchissimo di lucerne in terra cotta dalle forme piú varie e ben lavorate. Ne abbiamo in terra rossa, gialla, semplici ed ornate d'iscrizioni, di sigle, di simboli, di fregi, di immagini. Si hanno anche lucerne di bronzo e d'argento meno perfette nella lavorazione.

Anche i vetri abbondano, ben lavorati: bariletti, lampade, coppe, bicchieri, medaglie, anelli, statuette, ecc.; bianchi, colorati, ialini, indorati, lisci, incisi, con fregi, simboli, immagini, storie.

La suppellettile religiosa in metalli preziosi è scomparsa: il poco che si ha non è di molto pregio formale. Del periodo basilicale abbiamo a Roma un capolavoro superbo di scultura in legno: la *Porta di S. Sabina*, forse del V secolo (fig. 40), ric-

Digitized by Google

chissimo intaglio che ricorda in qualche particolare i sarcofagi primitivi.

D'oreficeria possediamo un subisso di cose: anelli, spille, fibbie, croci pettorali d'ogni forma: ed anche di lavori in metalli non preziosi (stagno, piombo, ecc.). Interessanti le *capselle reliquiarie*, piccole cassette in cui si conservano reliquie di santi. Ricordiamo le piú antiche: quella della chiesa dei SS. Nazario e Celso a Milano, del secolo IV, scoperta nel 1894, d'argento, lavoro fine e vivo di gusto ellenistico; quella pure d'argento del Duomo di Grado, nella quale lo scomporsi delle forme è indice di tempo molto posteriore.

Fra i bronzi ricorderemo la lucerna che raffigura la nave della Chiesa, che è al Museo Archeologico di Firenze, quasi certamente del IV secolo; il medaglione che si conserva nel Museo della Biblioteca Vaticana, rappresentante affrontate tra di loro, in profilo, le teste di S. Pietro e S. Paolo, col tipo divenuto caratteristico nei musaici e nei sarcofagi.

Bellissimo il vetro dipinto e dorato che si conserva nel Museo Cristiano di Brescia (fig. 34), con tre ritratti che, secondo alcuni, sarebbero di Galla Placidia e dei figli Valentiniano e Onoria. La rappresentazione di quei volti è cosí realistica e libera da costrizioni di stile, che ci dà l'illusione di una pittura moderna.

Una figurazione originale s'incontra nel musaico pavimentale del Duomo d'Aquileia: il mare in sezione, come uno spaccato glauco; in alto, la barca d'onde è lanciato Giona; in basso il mostro a spira che inghiotte il profeta, con fondo di scena subacquea, popolata di grossi pesci. Esempio quasi unico di stucco medievale è la decorazione del Battistero degli Ortodossi a Ravenna. Litotomie marmoree in disposizione geometrica, sono, nel Duomo di Parenzo, un magnifico esemplare d'influsso bizantino.

L'avorio, venuto di moda soprattutto nell'età imperiale, lo abbiamo in lavorazioni d'ogni forma, con prevalenza di stile romano fin verso il IV secolo, e bizantino dopo. I Romani usavano dare agli amici, in ricordo di qualche avvenimento della loro vita, piccole tavolette eburnee scolpite; talvolta erano due tavolette congiunte insieme, che si richiudevano come libri. Si conservano molti *dittici* consolari, ricordo dell'elezione a console, per es. quello di Anicio Probo, nella cattedrale di Aosta,

Digitized by Google

e quello di Boezio, nel Museo Cristiano di Brescia (fig. 39) (tutti e due del secolo V e sotto l'influsso orientale); altri hanno significati che ci sfuggono: per es. quello della Collezione Trivulzio a Milano, rappresentante le Marie al Sepolcro, e quello del Museo Vittoria e Alberto di Londra, con una fanciulla che offre sacrifizi ad un ara, entrambi del secolo IV, di squisita esecuzione. Molti i cofanetti d'avorio, quasi tutti di gusto orientale: ricordiamo solo la teca per reliquie del Museo Cristiano di Brescia, forse del IV secolo (fig. 36 e 37), interessante anche per la partizione dello spazio e la disposizione delle figure. Di tavolette d'avorio scolpite si rivestivano le cattedre vescovili, ed è curioso scoprire come si accogliessero spregiudicatamente figurazioni pagane. La Cattedra Vaticana ad esempio, ha tavolette con le fatiche d'Ercole. Splendida la *cattedra vescovile* eburnea, detta *di Massimiano* che si conserva nell'Arcivescovado di Ravenna (fig. 38), tutta incrostata di quadretti e figure di santi. È probabile che i lavori d'avorio di quel periodo, compresa la decorazione suntuosa della Cattedra di Massimiano (sec. V), provengano in massima parte, direttamente o indirettamente, dall'Egitto.

La pittura si dedicò anche a ornare i libri scritti su pergamena. Se ne avevano di quelli nella forma antica di rotolo *(volumen)* e di quelli nella forma di libro *(codex)*.

Le miniature sono un documento prezioso per la storia della pittura, perché ci fanno passare attraverso a forme dell'iconografia cristiana, delle quali non abbiamo documenti nelle pitture murali e nei musaici. Portate dall'Oriente, dove eran nate, in Occidente, da monaci, fecero testo per la traduzione figurativa delle scene bibliche e servirono di modello e dettero ispirazione ai pittori musivi, che spesso le ricopiavano senz'altro. Il loro valore iconografico e documentario ci compensa della loro comune barbarie artistica. Notevoli esemplari se ne conservano nella Biblioteca Vaticana, come il rotolo con le storie di Giosuè; a Firenze, a Parigi, a Vienna. Fra i piú belli è il *Codice purpureo* della Cattedrale di Rossano (Cosenza), evangeliario scritto in caratteri d'argento e miniato con fresca vena realistica e cromatica, su pergamena tinta di porpora. È opera della fine del sec. VI, eseguita forse in Asia Minore.

Digitized by Google

## LETTURE DEL LIBRO PRIMO

### 1. - Le catacombe.

Chi scende nelle catacombe dalla solennità della campagna romana non si può sottrarre ad una commozione profonda. L'entrata, talvolta dissimulata da sepolcri privati, come nel cimitero di Domitilla, per lo piú s'apre impreveduta nel terreno. Delle scale si internano a varia profondità entro il suolo tufaceo. Da pié delle scale si disparte uno stretto cunicolo; la luce incerta a poco a poco si spegne: le tenebre ti avvolgono da ogni lato; anguste gallerie si internano nella oscurità da una parte e dell'altra, formano un laberinto inestricabile, scendono anche a diversi piani. Di tratto in tratto la tenebra è rotta da un barlume che viene dall'alto, da aperture prodotte dalle frane, o praticate ad arte, a mo' di lucernario, per dare luce ed aria al sotterraneo. All'intorno le alte pareti degli ambulacri, ora quasi tutte spogliate, erano un tempo piene di salme. I cadaveri vi stavano deposti entro delle incavature orizzontali di forma rettangolare, dette « loculi », chiuse con tegoli o con lapidi marmoree, inscritte sovente del nome del defunto, segnate coi simboli della sua fede. Molti loculi erano distinti con minuti oggetti (vetri, gemme, monete e, nelle tombe di fanciulli, puppattole d'avorio) incrostati entro la calce che li sigilla, perché si potessero meglio riconoscere tra la moltitudine delle tombe. Qualche volta il sepolcro era piú insigne: composto di un'arca, scavata nel tufo o costrutta di muratura, sormontato da un archivolto, formava un « arcosolio ». Piú raramente venivano adoperati per sepoltura anche dei sarcofagi di marmo.

Ai lati delle gallerie s'aprono frequenti delle piccole camere mortuarie, dette « cubiculi », nelle quali i defunti erano sepolti in sarcofagi, in arcosoli, in loculi o anche entro fosse scavate nel suolo... Le lapidi che chiudevano i loculi negli ambulacri cimiteriali risuonano tutte di voci d'addio e di speranza. Dicono nelle loro iscrizioni: «anima dulcis», «in deo vivas», «depositus in pace», e «dulcis in bono», cioè: «o caro, che tu sia colà dove si sta bene». E accanto alle parole cosí tenere di affetto, illuminate dalla speranza nella pace ultraterrena, stanno incisi dei semplici simboli, di un significato evidente: l'àncora, la palma della vittoria, il faro acceso dell'eterno porto, i pavoni, le colombe. Ma piú ampiamente quei concetti furono espressi nei dipinti che ornano le tombe meno umili, gli arcosoli, i cubicoli.

PIETRO TOESCA. *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo.*

### 2. - Organicità della Basilica cristiana.

Ogni parte della Basilica si confaceva nobilmente ai bisogni del culto, elevava con le sue forme le anime. Nell'atrio ov'era la fonte dell'acqua lustrale, il corpo si purificava, lo spirito si preparava nel silenzio degli alti porticati, che escludevano i rumori mondani. Nel nartece, sulla soglia della chiesa, potevano adunarsi i penitenti, ma non ardivano di penetrare oltre finchè, assolti, il sacerdote non gli ammettesse di nuovo tra gli altri

Digitized by Google

fedeli. Nell'interno, le navate ampissime potevano accogliere delle moltitudini; né ancora, nei piú antichi edifici cristiani, erano oscure e quasi tetre, come divennero poi, ma festose di alta luce; il luogo destinato al nuovo culto, tanto piú intimo dei culti pagani, era raccolto e chiuso in sé, ma insieme sereno, spirante in ogni parte la pace; e in tutta la sua forma interna, coi lunghi colonnati delle navate, tendeva verso l'abside dove il rito celebrava i suoi misteri, dove sorgeva tra i velari l'altare.

PIETRO TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo.*

### 3. - S. Vitale di Ravenna.

La chiesa di S. Vitale è stata costruita sotto Giustiniano, e oggi, benché guastata all'esterno e malamente dipinta dentro, è ancora la piú bizantina fra tutte le chiese dell'Occidente. È una costruzione strana, rappresentativa d'un tipo nuovo d'architettura, tanto lontano dalle idee greche quanto dalle idee gotiche. L'edificio è una rotonda, sormontata da una cupola, dalla quale discende la luce. Tutt'intorno gira una galleria circolare a due piani, composta di sette semicupole piú piccole, e l'ottava, aperta largamente, è un'abside che contiene l'altare, in modo che il cerchio centrale si circonda d'un'anello di cerchi minori, e che la forma globulare domina in ogni dove, come la forma acuta nelle cattedrali del Medioevo e la forma quadrata nei templi antichi.

Per sostenere la cupola, otto grossi pilastri poligonali, congiunti da arcate tonde, formano un cerchio, e coppie di colonnette ne congiungono gl'intervalli. L'effetto è strano, e gli occhi abituati a seguire le colonne in fila, si meravigliano qui dei loro incroci, della bizzarra varietà dei profili, delle forme diritte, tagliate dalle rotondità delle volte, degli aspetti mutevoli offerti ad ogni cambiamento di punto di vista, dalle forme discordanti. L'edificio è una creatura d'un altro regno, congegnata secondo simmetrie sconosciute, per altre condizioni di vita, come una conchiglia levigata e tortile accanto ad un articolato o ad un vertebrato, pomposa e singolare, se si vuole, ma d'un tipo meno semplice e d'una struttura meno sana. La degradazione è visibile subito nei capitelli dei pilastri e delle colonne. Essi sono coperti di pesanti fiori e d'una reticella grossolana; altri, ancora piú alterati, presentano una sigla; l'elegante capitello corinzio si è deformato fra le mani di muratori e di ricamatori, fino a non esser piú che una complicazione di disegni barbari (1). L'impressione diviene decisiva quando si guardano i musaici. Si vede l'imperatrice Teodora, l'antica danzatrice, la prostituta del circo, in atto di recare offerte con le sue donne: figura pallida e quasi distrutta; nient'altro che due occhi enormi, due sopracciglia congiunte e una bocca; il resto del volto s'è ridotto, affilato; la fronte e il mento sono piccolissimi; la testa e il corpo scompaiono sotto l'ornamento. Non vi è piú in essa che lo sguardo ardente, l'energia febbrile della cortigiana sazia, avvolta e op-

1) Il gusto classico dello scrittore francese lo induce a questi apprezzamenti troppo severi. L'arte bizantina ebbe un dono proprio di decoratività e lo espresse con forme proprie che hanno una loro tipica e specifica bellezza *(N. d. A.)*.

Digitized by Google

pressa ora dal lusso mostruoso dell'imperatrice. Un diadema scintillante sovrappone sul suo capo stelle di rubini e di smeraldi. Le perle e i diamanti corrugano di ricami la sua veste; il suo mantello di porpora violacea è ricamato d'oro; la sua calzatura è d'oro. Le donne che la circondano scintillano come lei, tutte diasprate d'oro e zebrate di perle: la stessa ampiezza degli occhi che assorbono tutto il volto, la stessa piccola fronte invasa dai capelli, lo stesso pallore del volto mantecato e spento. Che il musaicista sia un semplice operaio che copia un tipo convenzionale o un pittore che fa dei ritratti, poco importa. Ci si può fare qui un'idea della donna quale la vedono, o quale se la immaginano: una cortigiana coperta d'oro.

Dall'altra parte appare Giustiniano, coi suoi guerrieri a destra e il suo clero a sinistra, specie di scemo solenne in gran manto bruno, con borzacchini di porpora, parato e dorato coma un reliquiario. È una figura di legno, inerte. I due ministri di destra stanno per cadere. I guerrieri, sotto il grande scudo orientale, sono marionette. L'artista è sceso al livello dei modelli.

In fondo all'abside e sui due fianchi della cappella si svolgono file di personaggi sacri, il Cristo che tiene un libro fra due santi e due angeli; accanto, diverse scene della Bibbia: Abele che sacrifica, Abramo che serve i messaggeri celesti; e sulla volta paoni, urne ed animali. L'arte di raggruppare i personaggi non è ancora dimenticata: per lo meno, quegli artisti sanno fare la composizione simmetrica. Talvolta, in una testa di S. Pietro o di S. Paolo si riconosce un residuo del tipo antico. Ma le figure sono rigide, inarticolate, quasi simili a quelle d'una tappezzeria feudale. Sempre ricompaiono i grandi occhi incavati, le cornee bianche, il viso morto, livido, nerastro. Il Cristo sembra un essere decomposto, ricondotto dal sepolcro, una visione morbosa.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 4. - La Cattedra di Massimiano a Ravenna. (fig. 38).

La parte piú notevole come arte d'intaglio, di questo capolavoro incontestabile della scultura in avorio bizantina ai tempi di Giustiniano, è la faccia anteriore del seggio. Due larghe fasce ornamentali, trattate con una ricchezza e un gusto estremo, rappresentano animali d'ogni specie, paoni, cervi, leoni, ecc., che giocano fra tralci di vite. Quell'ornamentazione molto caratteristica, e che ricorda la magnificenza delle decorazioni siriache, inquadra cinque formelle in cui sono rappresentati S. Giovanni Battista e i quattro Evangelisti, in piedi sotto arcate. Le teste sono bellissime d'espressione, piene di realtà e di vita: per il fare ampio dei panneggi, per la giustezza degli atteggiamenti, i cinque personaggi sono particolarmente da lodare nell'arte del tempo. Le formelle che adornano il dossale della cattedra e di cui alcune sono disperse in raccolte private, rivelano un'arte piú disuguale. Le une, che rappresentano scene della vita di Cristo, sono trattate con un rilievo poco risentito: il modellato è ottenuto per mezzo di tratti profondamente intagliati, di tagli in croce e d'un certo arrotondamento delle superfici; i piani successivi che attuano la prospettiva, i paesaggi e gli edifici che formano

Digitized by Google

il fondo, riattaccano evidentemente quelle scene alle composizioni di stile pittoresco. Al contrario, le formelle che raccontano gli episodi della storia di Giuseppe, sono eseguite in alto rilievo e talvolta in tutto tondo. L'elemento pittoresco vi tien meno posto; lo stile mostra interessanti tendenze realistiche e naturalistiche... Un giudice competente ha potuto dire della cattedra di Massimiano: « Nessun monumento d'avorio del periodo anteriore ci mostra un simile gusto decorativo, congiunto ad un'abilità tecnica superiore ad ogni elogio ».

CARLO DIEHL, *Manuale d'arte bizantina.*

Digitized by Google

# LIBRO SECONDO

# L'ARTE ROMANICA

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo I

# L'ARTE DI TRANSIZIONE

§ 1. **Decadenza delle arti nei sec. VII-X.** - Con l'arte ravennate vedemmo giungere sino al secolo VI inoltrato una tradizione figurativa cristiana ormai compiuta e definita, la quale s'era innestata alla pagana e s'era svolta logicamente in un progressivo orientalizzarsi. Infatti il Cristianesimo, sorto e costituitosi nell'ellenismo, cresciuto mentre l'Impero romano s'apriva sempre piú alle influenze dell'Oriente fino a trasportarvi il suo centro, doveva trovare la sua espressione artistica col concorso di Bisanzio. Nel sesto secolo l'arte cristiana è in Italia tutta sotto l'influsso bizantino, e l'arte bizantina è lo stadio supremo dell'evoluzione dell'arte imperiale-orientale.

Le incursioni dei Barbari, Vandali, Eruli, Goti, nel secolo V erano state un fatto effimero, senza conseguenze. Nel secolo VI comincia per l'Italia la vera barbarie medievale. Nel 568, quattordici anni dopo lo stabilirsi della dominazione bizantina, avviene l'invasione dei Longobardi. Comincia un'epoca di guerre, d'oppressione, di miseria. La cultura laica si spegne, solo l'Ordine benedettino conserva faticosamente qualche memoria dell'antica civiltà.

Il tratto di tempo, dalla fine del secolo VI alla fine del X, in cui la popolazione longobarda si viene fondendo coll'indigena, in cui, per opera di Carlo Magno, si stabilisce il feudalesimo, in cui, verso il Mille, appare con le Repubbliche marittime e con qualche embrione di Comune un germe di vita nuova, è

Digitized by Google

per la storia d'Italia il vero tenebroso Medioevo. In tanto scadimento di vita economica, politica, intellettuale, l'arte doveva necessariamente languire ed estinguersi.

§ 2. **L'architettura.** L'architettura ci mostra il disorientamento dei costruttori che, incapaci di inventare del nuovo, vorrebbero riprodurre i modelli esistenti, ma non riescono nemmeno ad imitarli.

I Papi promuovono ancora a Roma la costruzione delle basiliche, ma, sia mancanza di mezzi o piuttosto inettitudine dei maestri, si riducono ad adattare di mala grazia edifizi pagani. Il monumento originale dell'epoca è *San Pietro a Toscanella* (Tuscania), vicino a Viterbo (fig. 69 e 71), che nella forma basilicale romana fa apparire elementi assolutamente nuovi. La sua parte antica è del secolo VIII. È a tre navate, separate da un basso parapetto. Le colonne, basse, poco rastremate, posano sopra un piano elevato; l'intercolunnio è larghissimo; gli archi hanno uno sviluppo enorme e sono rinforzati da sottarchi ornati da grosse dentature; l'ultimo arco vicino all'altare, è sostenuto da un pilastro quadrato a cui è addossata una mezza colonna. Le finestre sono poche e piccole, a doppia strombatura. L'esterno è decorato da un fregio di piccoli archetti finti che corre sotto il tetto. La parete esterna dell'abside è divisa da semicolonnine addossate. Tutti questi elementi non hanno precedenti nella tradizione romana, li ritroveremo svolti nell'architettura detta *lombarda;* e, intanto, taluno ci si presenta in edifici di Milano: S. Ambrogio (abside dell'VIII secolo), S. Eustorgio, S. Babila, S. Celso, e in molte altre chiese della Lombardia, cosicché vien naturale attribuirli a un'origine comune, che sarebbero i *maestri comacini.*

§ 3. **I maestri comacini.** - Pare che fin dal secolo VII la regione del lago di Como fosse ricca di abili muratori e lavoratori della pietra, che, costituitisi in compagnie, assumevano imprese di costruzione ed erano così superiori agli altri del loro tempo, che il loro nome veniva adoperato per indicare l'arte muraria. L'editto di Rotari chiama *magister comacinus* il muratore, e un documento di Toscanella, della prima metà del secolo VIII, menziona un *magister comacinus.* La denominazione sarebbe presa da Como, dalla cui regione provenivano.

Digitized by Google

Avrebbero appreso l'arte dai Bizantini, coi quali avrebbero lavorato forse nel milanese e forse anche altrove. Essi, caduti i Bizantini, sarebbero i creatori di quello stile architettonico che si chiamerà *lombardo* o, piú genericamente, *romanico;* e, nei secoli oscuri, organizzati in società edilizie protette dalla legge longobarda, avrebbero diffuso il loro sistema costruttivo sparpagliandosi a lavorare per le città d'Italia e anche fuori. A Viterbo avrebbero avuto un centro di irradiazione, occupati forse in opere di edilizia comune, e il S. Pietro di Toscanella sarebbe il capolavoro creato dalla colonia comacina. Assai piú numerosi che le basiliche, in quest'epoca, che chiameremo *prelombarda*, perché annunzia faticosamente il rinnovamento, si costruiscono i battisteri a pianta centrale, sul tipo di S. Costanza a Roma, specialmente nell'Italia superiore; e ne abbiamo di ottimamente conservati ad Agliate, a Biella, ad Almenno (Bergamo), ecc. Ad essi possiamo associare gli oratori di S. Satiro a Milano e di S. Pietro al Monte presso Civate in Brianza, su pianta a croce, costituita da un quadrato centrale coperto di cupola e da tre absidi e un atrio sui lati di esso.

Il perdurare dell'influsso bizantino ci è mostrato dalla chiesa di S. Donato a Zara che riproduce il modello di S. Vitale e documenta la rozzezza dei costruttori.

§ 4. **Le altre arti.** - Le altre arti mostrano l'imbarbarimento ancora piú dell'architettura, non avendo avanti a sé altro esemplare che il bizantino col suo schematismo inflessibile, col suo disdegno per l'invenzione e per la vita. In pittura solo Roma produce opere numerose e di valore. I musaici di S. Nereo e Achilleo, di S. Prassede, di S. Cecilia, di S. Marco ed altri, non sono che riproduzioni dello schema absidale fissatosi nella basilica primitiva. L'abside di S. Maria in Domnica ha una Madonna in trono, circondata da angeli, di originale composizione. S. Maria Antiqua presenta tentativi di pittura narrativa d'una rozzezza impressionante.

La scultura applica definitivamente la tecnica bizantina che abolisce il rilievo, riducendo la scultura a un contrasto di superfici piane. Nell'ornamentazione si afferma il gusto dell'arte barbarica. Originale la decorazione *viminea*, che imita le trecce delle stuoie e dei canestri, e che è molto usata nelle numerose transenne, talvolta lavorate con cura ed eleganza.

Digitized by Google

Si trovano, un po' dappertutto in Italia lavori ornamentali di quest'epoca, cibori, sarcofagi, amboni, transenne, formelle, ecc. Anche nei tempi piú rozzi l'innata ornamentalità latina non si spense mai del tutto, secondata dall'analoga dote della civiltà artistica bizantina. Delle arti minori può interessare l'oreficeria barbarica, della quale si conservano esemplari in tutte le raccolte italiane, e che, nell'amore della lavorazione minuta e dello scintillare dei colori e delle gemme, s'incontra con le tendenze bizantine. Ricorderemo la cosiddetta *Corazza di Teodorico* nel Museo di Ravenna, e la *Corona ferrea* nel Tesoro del Duomo di Monza. Un suntuoso capolavoro è l'*Altare di S. Ambrogio a Milano* (fig. 121), opera di un artefice VUOLVINIO, che v'incise il proprio nome, del IX secolo. Sulle quattro facce scompartite sono tanti pannelli di lamina d'oro nell'anteriore, e d'argento dorato nelle altre, incorniciati in filigrana con gemme e smalti, nei quali a sbalzo e di cesello sono narrate le storie di Cristo e di S. Ambrogio. Altro capolavoro è il secchiello d'avorio, probabilmente del X secolo, che si conserva nel Tesoro del Duomo di Milano.

Digitized by Google

## Capitolo II

## L'ARCHITETTURA ROMANICA

§ 1. **Generalità.** - La vita italiana nei secoli XI-XIII si viene profondamente trasformando. Il rinnovamento ha principio poco dopo il 1000, quando le Repubbliche marittime, abbandonate dal loro protettore, l'Impero bizantino, costretto a ritirarsi dall'Occidente, provano le loro forze nella guerra contro i pirati e si riaprono le vie del mare e si conquistano scali, e, coi Comuni che si organizzano in terra ferma, creano il capitalismo e sostituiscono la ricchezza monetaria circolante a quella rurale immobile. Sorge il nuovo diritto civile; il sistema feudale si sfascia, la servitú della gleba sparisce, il lavoro libero trionfa, la popolazione aumenta, la ricchezza pubblica si moltiplica; nuove istituzioni politiche si formano ad assicurare le conquiste contro il feudalismo e contro la Chiesa. Nasce una cultura laica; le lingue moderne si disciplinano ad esprimere le nuove aspirazioni. L'Impero, ch'era servito ad uscire dal caos delle lotte feudali nella successione dei Carolingi, deve cedere di fronte al Papa e ai Comuni. La Chiesa si purifica tra l'infuriare delle eresie e si rinnova negli ordini religiosi.

Da tanto fermentare di idee, da tanto ardore d'azione, doveva necessariamente uscire un'arte nuova.

§ 2. **La chiesa romanica.** - L'architettura romanica è sacra e profana. Sorgono, per la prima volta, da quando l'Impero romano crollò all'urto dei barbari, edifizi civili (pa-

Digitized by Google

lazzi comunali, porte di città, torri, ecc.), ideati sullo stesso principio costruttivo e decorativo che quelli ecclesiastici. Lo stile romanico, creato e diffuso dai maestri comacini, prende nelle varie regioni d'Italia atteggiamenti diversi che derivano un po' da tradizioni locali, un po' dal materiale adoperato, ma ha ovunque un carattere chiaramente riconoscibile: quello cioè di *fondere elementi romani e bizantini in una libera invenzione personale.*

La chiesa romanica ha la pianta della basilica romana, generalmente tre navate, di rado cinque; la centrale doppia in larghezza ed altezza della laterale. Il transetto costituisce una navata trasversale, alta e larga come la centrale. La navata centrale si prolunga in presbiterio, oltre il transetto ed ha in fondo l'abside; le navate laterali si prolungano come la centrale e terminano con un'abside, oppure hanno l'abside sul transetto. L'incontro della navata trasversale con la centrale forma un quadrato che si chiama *normale* e dà il *modulo* della chiesa romanica, cioè dà la misura delle campate della navata trasversale (una per lato) e della longitudinale (generalmente, tre), e del presbiterio. Cosí la pianta della chiesa viene ad assumere la forma di una croce latina, il cui braccio lungo è costituito da cinque campate (tre della chiesa, una dell'incrocio, una del presbiterio), e il braccio corto da tre campate (una comune al braccio lungo sull'incrocio e due, una per lato). Ad ogni campata della nave centrale ne corrispondevano due sulla laterale. Le chiese piú antiche avevano il quadriportico, che poi si ridusse al solo nartece e da ultimo sparí del tutto, restando solo, davanti alla porta della navata centrale, un protiro di due o quattro colonne sostenenti una specie di poggiolo, detto *tribuna*, d'onde si mostravano al popolo, nelle grandi solennità, le reliquie dei santi.

La facciata, originariamente semplicissima, mostrava di solito la direzione delle navate, la centrale piú alta col tetto «a capanna» e le laterali con gli spioventi del tetto a sperone nel muro della centrale; oppure aveva un frontone solo per tutte e tre le navate, col tetto a capanna. Ornamenti comuni di essa erano le loggette pensili, che corrono anche sull'esterno dell'asbide e intorno al *tiburio* (cupola ottagonale) (1); le

1) Le logge pensili sono praticabili o « cieche », cioè solo decorative.

Digitized by Google

finestre binate o trifore, il rosone e le fasce di bassorilievo, spesso applicate senza tener conto delle linee vive dell'architettura. In Toscana prevale il rivestimento marmoreo policromo, che riveste tutto l'edificio.

I muri erano molto spessi e solidi e si cercava di non indebolirli con troppe aperture: sicché rare erano le finestre, con forte sguancio interno ed esterno, nel muro della navata centrale sopra il tetto delle laterali, e nel muro perimetrale. Ciò si opponeva alla diffusione libera della luce nell'interno, che rimane quasi sempre immerso in una semiluce fredda ma suggestiva.

Nelle chiese piú antiche si ha ancora qualche volta il soffitto *a lacunari*, cioè a travature orizzontali, ma la copertura caratteristica del romanico è la *volta*, che si trova in tre forme: *a botte*, cioè semicilindrica; *a vela*, cioè sferica; *a crociera*, risultante cioè dall'incrocio di due volte a bótte. La volta a bótte appoggia sui muri paralleli della navata e pesa su di essi, oltreché verticalmente, anche obliquamente, e tende a rovesciarli: onde la necessità di grossi *piedritti* a sostenerla, e di *contrafforti* a sopportare la spinta laterale. La colonna appare un troppo esile sostegno, e la si sostituisce con un robusto pilastro, al quale è lasciata tutta la funzione costruttiva, e a cui si addossano sull'asse longitudinale mezze colonne, che sorreggono sottarchi con funzione puramente decorativa, e, in senso trasversale, lesene che legano la volta e i contrafforti. Le volte a vela ed a crociera semplificano il problema, concentrando le spinte in determinati punti, detti *nodali*, in corrispondenza dei quali basta mettere il contrafforte, riducendo lo spessore del muro negli altri punti.

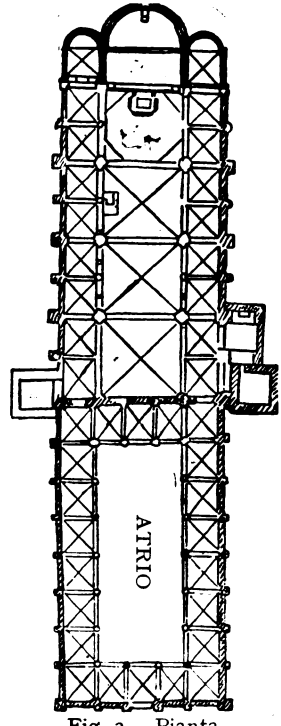


Fig. 3 - Pianta di S. Ambrogio di Milano

Digitized by Google

La sezione tipica del pilastro romanico è cruciforme. I capitelli hanno forme svariatissime: corinzio, trattato con molta libertà; bizantino, a paniera; cubico, con gli spigoli arrotondati e le facce scolpite nei modi piú diversi: dall'ornato semplicissimo alla piú bizzarra figurazione. Caratteristica assoluta del romanico è l'abbandono della trabeazione per l'arco a pieno centro, che è sempre il motivo ornamentale della facciata, quando, per la soppressione del quadriportico, divenuta piú visibile, si complicherà nella spartizione dei suoi spazi, per offrirsi quasi preludio alla sinfonia architettonica e decorativa dell'interno.

Tale è, ridotto ai suoi elementi essenziali, lo schema della chiesa romanica, e si dovrà considerarlo come quel *volgare illustre* di Dante, che è di tutte le città e non par sia proprio di alcuna. Al pari delle nascenti lingue romanze, esso è l'espressione della religiosità e dell'amore di bellezza d'un popolo che si sveglia dopo un pauroso sogno, ed evocando ricordi incerti del tempo lontano, ritrova sé stesso. Gli artisti romanici, pur fedeli a certe norme costruttive ch'erano riusciti a fissare e che parevano loro imposte dalla materia che lavoravano, non applicavano rigidamente una formula, bensí inventavano, creavano di volta in volta, con una nuova sensibilità e con nuove esperienze tecniche od ornamentali, un'arte che dice cose nuove.

Molti furono i centri dell'arte romanica in Italia, originariamente imparentati tra di loro dall'unità del culto romano e dall'influenza bizantina, che s'era fatta sentire dappertutto, avvicinati dal peregrinare dei maestri comacini che diffondevano i loro trovati costruttivi, ma quasi autonomi come i Comuni, che pure seguivano, nel proprio costituirsi e svolgersi, un processo eguale. La *regione* è il criterio piú opportuno, e piú logicamente corrispondente al concetto della classificazione, per distinguere in gruppi, secondo la loro affinità in qualche forma particolare, l'enorme numero di chiese romaniche innalzate, durante tre secoli (XI-XIII) in Italia.

Abbiamo cosí i gruppi: 1°, Lombardo, che comprende tutta la valle del Po e si mostra anche a Genova e a Verona; 2°, Veneto; 3°, Fiorentino; 4°, Pisano; 5°, Umbro e Marchigiano; 6°, Romano e Laziale; 7°, Abruzzese, Campano e Pugliese; 8°, Siciliano.

Digitized by Google

§ 3. **Monumenti romanici lombardi.** - La basilica di *S. Ambrogio di Milano* è l'archetipo della chiesa romanica, perché è la piú antica e perché ha tutti gli elementi corrispondenti allo schema che presentammo (manca solo la navata trasversale, e il presbiterio è metà del modulo in profondità). Ne fu iniziata la costruzione nel secolo IX, sotto il vescovo Angilberto, e d'allora rimane l'abside; fu riedificata nel secolo XI; del XII sono il quadriportico, le torri e il tiburio. È la sola che conservi il quadriportico (rettangolare, lungo quanto le quattro campate della chiesa), coperto a piccole volte a crociera, come le campate delle navi minori. La facciata, ad unico fastigio (fig. 42) presenta cinque archi profondi a loggia sopra il portico, il centrale altissimo, i laterali a scala; il tetto è a capanna. Il motivo dei cinque archi è annunziato dalla facciata del quadriportico. L'interno (fig. 44) conferma il senso di massiccio e severo che dà l'esterno. La luce è scarsissima. Le volte sono basse; l'arco della campata ampio, spezzato in quattro archi che portono alle campate laterali dal piano del matroneo decorato ad archetti pensili. Robusti i sottarchi e i costoloni, appoggiati su colonne addossate, che legano gli spigoli delle volte nelle campate centrali, le quali hanno forma leggermente saliente, quasi ogivale. La cupola ottagonale posa sul quadrato del piano normale mediante trombe, ed è anch'essa tendente alla forma ogivale. Sotto la cupola, vicino al presbiterio, alzato su cinque archi, sorge il baldacchino. Esternamente la cupola è inclusa in un ottagono archeggiato. Le torri fiancheggiano la facciata, a destra quella dei monaci, piú bassa e senza alcuna decorazione, del secolo VIII; a sinistra quella dei canonici, del secolo XI, divisa a piani da cornici decorate di archetti pensili e spartiti da sottili lesene. La cella campanaria è aperta in tre archi per lato.

A Milano sono della stessa epoca del S. Ambrogio, *S. Eustorgio, S. Nazaro Maggiore, S. Bàbila.* Simile internamente al S. Ambrogio (ma con navata transversa) è il *S. Michele Maggiore di Pavia* (fig. 45), del secolo XII, meno pesante nell'aspetto generale e meglio lavorato nei particolari scultorii decorativi d'un'esuberanza alquanto selvaggia. Mancano il quadriportico, il nartece, il protiro. La porta maggiore e le due minori, ad arco sagomato su colonnine, si aprono con forte

Digitized by Google

strombo. La facciata ha un solo frontone, i cui spioventi sono assai piú in alto del tetto, e si conchiude con una cornice di archi appoggiati su esili colonnine: motivo che si ripete intorno al tiburio e intorno all'abside. La dividono verticalmente in tre parti, quattro contrafforti che giungono fino alla cornice, interrompendo la loggetta. Ai fianchi sorgono due massicci piloni. Ingegnoso e strano è il gioco delle finestre, alternate, semplici e a coppia, circolari e a croce.

Pavia, ch'ebbe il suo massimo splendore sotto i re longobardi, è la città piú ricca d'opere romaniche del tipo primitivo schiettamente *lombardo*. Notiamo tra le tante, come degne di particolare interesse, *S. Pietro in ciel d'oro*, del sec. XII, che ha un alto tiburio e manca di transetto come S. Ambrogio, ed ha, esempio unico, le campate della nave centrale rettangolari, piú larghe che lunghe, in corrispondenza di quelle delle navi minori; e la *Basilica di S. Teodoro*.

A Bergamo, la *Basilica di S. Maria Maggiore* (1137 circa) si distingue soprattutto per la bellezza dell'abside (fig. 43) a loggetta e finestre a strombo, che rivela influenze pisane.

Il tipo di facciata ad unico fastigio con la fronte tripartita da contrafforti (che si riducono poi a lesene) della basilica pavese di S. Michele, lo ritroviamo, variato nei motivi ornamentali, nelle chiese emiliane: per es., nelle cattedrali di Parma e di Piacenza.

Como presenta due importanti variazioni sul tema lombardo. *S. Fedele* pare un principio di inserzione della pianta centrale su quella basilicale. Un larghissimo transetto è chiuso con due absidi alle estremità, in modo che la cupola si trova fra tre absidi, intorno alle quali corrono ambulatorii che sono lo sviluppo delle navate laterali. *S. Abbondio*, basilica benedettina dell'XI secolo, è a cinque navate, alle quali corrispondono nella facciata cinque divisioni verticali (1).

Le chiese emiliane, conservando sostanzialmente tutte le caratteristiche lombarde, mostrano influenze formali del romanico delle regioni confinanti. La *Cattedrale di Modena*, fondata da un maestro LANFRANCO, nel 1099, continuata da

1) In Piemonte lo stile lombardo si presenta in *S. Evasio* a Casale Monferrato, a Novara, ad Aosta, ad Acqui, ad Asti. In Liguria i maggiori esemplari li possiede Genova in *S. Donato*, in *S. Cosimo*, in *S. Maria di Castello*.

Digitized by Google

ANSELMO DA CAMPIONE, fu consacrata nel 1184 da papa Lucio III e compiuta verso il principio del secolo XIV. Mancano il transetto e la cupola; le tre navate (fig. 47) terminano in absidi; colonne e pilastri si alternano a sostenere il muro; dalle mezze colonne addossate ai pilastri partono grandi archi a sostenere la volta. Il presbiterio è altissimo, sostenuto da tre archi, sotto i quali s'ingrotta profonda la cripta. I matronei guardano nella nave centrale con trifore ad arco rialzato. La volta a crociera è del secolo XV e sostituisce la primitiva copertura piana di legno. La facciata (fig. 46) corrisponde nella struttura e nell'ornamentazione all'interno. Un'alta cuspide corona il profilo della navata centrale, individuato da due pilastri; una grande rosa si apre nel fastigio. La porta maggiore ha un vasto protiro, sostenuto da due colonne poggianti sul dorso di leoni antichi (ritroveremo largamente usata nel romanico successivo questa impostazione simbolica di colonne reggenti protiri e pulpiti, che appare la prima volta qui). Sul protiro l'ampia tribuna. Gli spigoli della facciata non hanno piú i grossi piloni che vedemmo a S. Michele Maggiore di Pavia, ma due lunghe esili colonne. Altre due colonne simili dividono per metà la fronte di ciascuna navata laterale, il cui tetto piú basso attacca i suoi spioventi a metà dell'altezza del fastigio della nave maggiore, sopra la galleria. Le porte minori si aprono tra i pilastri e le colonne; sopra di esse e ai lati della porta maggiore si stende una fascia di bassorilievi. All'altezza della tribuna, sopra una cornice di piccoli archi, corre la tipica galleria a trifore, il cui arco rialzato poggia sulle colonne e sui pilastri; essa continua lungo tutti i fianchi della chiesa e corrisponde al matroneo interno. A sinistra dell'abside sorge la bella torre campanaria, quadrangolare e massiccia, con alta cuspide ornata d'un loggiato, a cui deve il nome di *Ghirlandina:* fu innalzata da ENRICO DA CAMPIONE nel sec. XIV.

In complesso la Cattedrale di Modena, inferiore in maestà al S. Ambrogio di Milano, rivela una maggiore leggerezza, un senso di libertà che mira a far aderire l'architettura ad un concetto della vita meno puramente dogmatico, bensí umanizzato e armonioso. Le cattedrali di *Parma* (metà del sec. XII) (fig. 48), di *Borgo S. Donnino* (Fidenza) e di *Piacenza* (cominciata nel 1122) non differiscono molto dallo schema costruttivo e dai particolari del Duomo di Modena. Solo, quella di



Digitized by Google

Piacenza, ha tutte e tre le porte sormontate da protiro con tribuna. Singolare invece la facciata composita della *Cattedrale di Ferrara* (fig. 132), chiesa che, come il grandioso *Duomo di Cremona* (1129-1141), subí, soprattutto, nel suo interno, trasformazioni che la sfigurarono. Costruita nel secolo XII, conserva antica la facciata a tre cuspidi di eguale altezza, ciò che ne diminuisce l'effetto. Lo stile romanico appare solo nella parte inferiore, fino al primo loggiato; il resto è gotico, la chiesa essendo stata terminata nel secolo XIV (1).

Interessante propaggine del lombardo è *S. Zeno Maggiore* a Verona, del secolo XII (fig. 51 e 52), somigliante al Duomo di Modena nella pianta, nell'alternazione di pilastri e colonne, nell'alta cripta su tre archi. La facciata è assai piú semplice che a Modena, con una sola porta ornata di protiro; in luogo della galleria ha una linea di bifore cieche. Un'inscrizione ricorda come artisti un *Nicola* e un *Guglielmo*, che si trovano menzionati parimente in iscrizioni a Modena e a Ferrara, e spiegherebbe la grande somiglianza. S. Zeno è, col Duomo di Modena, una delle piú belle chiese romaniche d'Italia: lo stile che la creò vi esprime la sua energica gravità, il suo sintetismo potente, la sua nudità piena di suggestione. Il Medioevo, in ciò ch'ebbe di maschiamente e austeramente religioso, non può trovare una manifestazione piú adeguata dello stile romanico, con la prevalenza della massa sul vuoto, col gusto per un'ornamentazione austera e simbolica, col raccoglimento delle grandi navate su cui le volte si curvano come a proteggere, cosicché la chiesa è una specie di fortezza contro gli attacchi del male. Nell'architettura gotica, tutta spaziale e verticale, tutta diafanità e gioco di ombre e di filtri luminosi, si mostra già, con un senso di fantasia e di grandiosità incomparabilmente maggiori, una certa tendenza morbida che sostituisce la visione alla realtà, il cielo disperatamente agognato alla terra posseduta con sicurezza.

1) Tra i monumenti romanici piú interessanti e curiosi dell'Emilia, è da ricordarsi anche *S. Stefano* a Bologna, complesso di sette santuari, sorto fra il sec. XI e il XII. È stato di recente restaurato. In provincia di Ferrara esiste un notevole saggio d'architettura romanica nella chiesa di *S. Maria di Pomposa*, presso Codigoro, che ha una magnifica torre campanaria di laterizio (1063).

Digitized by Google

§ 4. **Monumenti romanici nel Veneto.** - Il romanico delle Venezie è ricchissimo di varietà nella pianta e nella decorazione, ed appare piú fedele al modello bizantino, man mano che ci si avvicina a Venezia, mentre a settentrione ci si sentono influenze tedesche, come nel *Duomo di Trento*, opera di maestri comacini e campionesi. Nelle splendide basiliche dalmate, di Zara, di Traù e di Cattaro, si scoprono forme pisane.

Interessanti presso Venezia tre chiese dell'XI secolo. La *Basilica di S. Maria e Donato* a Murano, è una chiara dimostrazione del fondersi d'elementi bizantini e lombardi nell'architettura veneziana. La pianta è a croce latina senza cupola; colonne reggono gli archi e i pilastri sul transetto. Gli archi e il quadrato del transetto sono legati con grossi travi di legno che guastano l'effetto e fanno pensare ad una debolezza di statica che forse non esiste. Originale è il rivestimento esterno dell'abside (fig. 53), a due piani di gallerie con archi su colonne binate, che seguono la curva absidale e la parete piana che termina le navate laterali. Il *Duomo di Torcello* (fig. 54) è a tre navate, senza transetto, senza cupola. Il presbiterio è separato dalla chiesa con un'alta iconostasi o barriera a colonne, reggente le immagini sacre, adorna di transenne bizantine, sostenuta da sei colonne. Le catene di travi legano non solo gli archi, ma attraversano la navata ogni due archi, conferendole un aspetto rustico pieno di forza e di freschezza. Il pavimento marmoreo è a musaico, con disegni geometrici e figure d'animali. *S. Fosca di Torcello* ha pianta ottagonale, tre lati con abside e cinque lati con un portico, i cui archi poggiano sulle colonne bizantine con alti piedritti e arieggiano lo stile arabo; agli spigoli sorgono grossi pilastri angolosi.

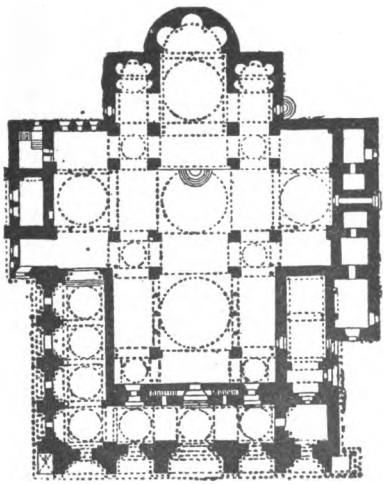

Fig. 4 - Pianta della basilica di S. Marco

Ma nella basilica patriar-

Digitized by Google

cale intitolata a *S. Marco*, patrono della Repubblica veneta, abbiamo il monumento che rispecchia tutta la storia e tutta la vita veneziana attraverso i secoli, assimilando e fondendo in un insieme magico forme di tutti gli stili (fig. 55 e fig. 56). S. Marco conseguí la sua fisionomia attuale, dissimile da qualunque altra chiesa del mondo, attraverso a molte vicende, che sarebbe troppo lungo rievocare. Fu costruito, forse da architetti bizantini, nel 1063, su parte della chiesa distrutta dal fuoco durante una rivolta popolare. L'ornamentazione abbagliante era finita nel sec. XVI. La pianta è una croce greca, di carattere schiettamente bizantino, e nella sua organizzazione generale deriverebbe dalla chiesa dei SS. Apostoli di Costantinopoli. Il braccio longitudinale della croce è piú largo di quello trasversale. Cinque cupole emisferiche, con un giro di finestre in basso, due piú grandi, una sulla chiesa e una sul centro, eguali, e tre piú piccole, sul presbiterio e sulla nave transversa, eguali, coprono i bracci della croce, ognuno dei quali è come tripartito in navate, la centrale sotto la cupola, le laterali con matroneo sotto arconi. Un'abside semicircolare oltre la linea del muro perimetrale termina la navata centrale, e due absidiole entro il muro perimetrale terminano le navi laterali del braccio longitudinale. Quattro pilastri e quattro pennacchi triangolari reggono ciascuna cupola. Tra cupola e cupola, grandi archi; tra pilastro e pilastro, archi tondi, portati da colonne antiche. Uno spazioso nartece coperto da piccole cupole girava lungo i lati e sulla fronte del braccio occidentale; piú tardi l'ala destra fu chiusa ed adibita a battistero. Un'alta iconostasi o trabeazione su colonne, con una siepe di statue d'Apostoli, dei Dalle Masegne (sec. XIV), separa la chiesa dal presbiterio.

L'interno, imponente per la vastità e per la novità della sua struttura, è d'un fasto abbagliante. Circa 4000 metri quadrati di musaico coprono le absidi, le cupole, gli archi, le pareti. La luce diffusa dalle finestre delle cupole uguali, non troppo intensa, desta visioni d'un mondo irreale sopra sfondi d'oro, accende sempre nuovi colori nelle litotomie delle incrostazioni marmoree. Ovunque segni della potenza e della magnificenza veneziana, trofei di guerra, capolavori d'artisti di tutti tempi e di tutti i paesi.

L'elemento romanico appare nella facciata, nel motivo dei

Digitized by Google

cinque grandi archi, quasi esedre incorniciate da due ordini sovrapposti di colonnine policrome di marmi preziosi, disposte entro il forte sguancio, e incoronate dall'arco col timpano decorato di musaici, entro le quali si aprono le porte sormontate da un altro arco a trifora o «a schiena d'asino», motivo di netta derivazione orientale. Sopra le arcate delle porte, su un piano affermato da un'elegante balaustra, un altro ordine di lunghi archi ciechi, piú piccoli che quelli del primo piano, fuorché il centrale, accentua il motivo che si ripete ai fianchi lungo l'atrio. Il resto, una selva di cuspidi, di tabernacoli, di statue, è gotico. L'insistenza delle ampie curve degli archi profondi, nella cui ombra splendono i musaici tra tanto variar di cromatismo nei marmi, insistenza che ritorna nel secondo piano con superfici lisce e si ripete nei fianchi, dà alla facciata di S. Marco un significato profondo: il ritmo di quegli archi respiranti e generosi è l'anima di tutta la costruzione e fa romanico San Marco, su pianta bizantina e con decorazione gotica.

In nessun'altra chiesa ritroveremo la favolosa ricchezza di S. Marco. Nessun interno di tempio dà il senso di caverna incantata e di leggendario tesoro che S. Marco produce con le sue masse grevi e in pari tempo cesellate e preziose, col suo rivestimento di figure ieratiche su fondo oro, con la selva delle sue colonne, delle icone e dei capitelli, coi toni bruni, violacei, fulvi e screziati dei marmi e con la musica dei raggi e delle ombre.

§ 5. **Le costruzioni romaniche fiorentine.** - Il romanico del gruppo fiorentino sta a sé, differentissimo nella struttura e nella decorazione da tutti gli altri tipi italiani. Nessuna dipendenza dal lombardo, non protiri, non archetti nelle cornici, non gallerie, né lesene nelle facciate. Fedeltà al tipo romano e semplicità nella decorazione sono le sue caratteristiche. Pochi sono i monumenti del romanico fiorentino: il *Battistero, S. Miniato al Monte,* una parte della cappella di *S. Salvatore in Arcivescovado,* le reliquie della facciata dell'antichissimo *Duomo di Fiesole,* la *Chiesa dei SS. Apostoli* e quella di *S. Stefano al ponte* (con una fisionomia un po' diversa queste due). E dovremmo ritenere questo stile chiuso entro Firenze, senza grande capacità di irradiazione, in quanto da una parte non lo vediamo andare oltre Fiesole, e dall'altra,

Digitized by Google

non ci compare che nella facciata del duomo di Empoli.

Il capolavoro del romanico fiorentino è per noi la *Chiesa benedettina abbaziale di S. Miniato al Monte* (fig. 59 e fig. 60), conservataci perfettamente. È a tre navate, coi muri sostenuti da colonne, coperti a capriate dipinte con fresca fantasia. Anche senza guardare la pianta, chiunque entrandovi ne comprende il ritmo costruttivo. La chiesa consta di tre campate, ognuna delle quali comprende tre arcate. La campata è definita nel colonnato da un pilastro polistilo che sostituisce la colonna; alla faccia che guarda la navata centrale è addossata una colonna che sale fino alla cornice e sostiene un grande arco su cui poggia il tetto. Una campata include la cripta elevatissima, che s'apre in chiesa con due grandi archi. L'abside svolge il motivo degli archi; la conca è decorata di musaico: il resto è tutto incrostato di marmo policromo in disegni geometrici semplicissimi. Una luce abbondante scende da numerose finestre (una per arco), collocate in alto vicino al tetto.

La facciata (fig. 59), rivestita di marmo bianco e verde, ha la forma basilicale ed è partita in tre sezioni verticali e tre orizzontali. La piú bassa di queste ultime serve di base. Il primo piano consta di cinque archi ciechi, architravati e appoggiati su colonne che inquadrano tre porte e due sagome di finestre incrostate. Il secondo piano distingue, appoggiandosi sul primo, la cui archeggiatura è indipendente, le tre navate con semplici incrostazioni geometriche. In alto un frontone archeggiato con incrostazioni.

S. Miniato al Monte è coevo del Duomo di Pisa, anzi fu compiuto quando quello si fondava, nel 1062; ma la vicinanza nel tempo, che richiama, vicino a questa modesta per quanto maestosa ed elegante chiesa abbaziale della piccola Firenze, appena nascente, la magnifica cattedrale che Pisa innalzava a prova della sua opulenza, serve a far meglio avvertire l'enorme distanza tra la semplicità classica della forma fiorentina e l'orientaleggiante abbondanza delle pisane. Si confrontino le facciate.

§ 6. **Lo stile romanico pisano.** - Il romanico pisano, al contrario del fiorentino, è palesemente legato al lombardo e s'irradia, trasformandosi, nelle città vicine e in Sardegna. Col dominio del romanico coincidono la floridezza commerciale e la

Digitized by Google

potenza marittima di Pisa, che alla fine del secolo XIII scompare dalla scena storica.

Dal piano erboso d'un prato, alle porte della città, fuori del movimento un po' chiassoso degli uomini, sorgono uno vicino all'altro i tre portenti del romanico pisano: il *Battistero*, il *Duomo*, il *Campanile*.

La cattedrale (fig. 61 e fig. 62) fu fondata nel 1063 da un Buschetto, che non conosciamo se non per l'epigrafe della facciata che lo nomina e lo esalta. Fu consacrata nel 1118. Verso la fine del secolo, Rainaldo, ricordato in un'altra epigrafe, ne costruí la facciata. Ha pianta a croce latina con cinque navate nel braccio lungo e tre nel trasversale, assai sviluppato e chiuso da due absidi. La navata centrale, altissima, tanto che dà quasi le proporzioni del gotico, e coperta da un bellissimo lacunare a cassettoni, è costituita da belle colonne a capitello corinzio con un forte abaco, su cui poggiano archi a pieno centro sagomati. Sull'arcata, sostenuti dalle volte delle navate laterali, corrono i matronei, con soffitti a cassettoni, che guardano nella navata da bifore appoggiate su pilastrini a strisce orizzontali bianche e nere. L'incrocio dei bracci della croce forma un rettangolo, dal quale, per mezzo di trombe, che vengono a trasformarlo in ottagono, sorge la cupola ellittica. Un'ampia abside termina la navata centrale, e accoglie nel catino un musaico severo. La polifonia di questi motivi lineari, plastici e coloristici è indicibilmente grandiosa e armoniosa.

All'esterno la chiesa mostra distinti tutti i bracci della croce icnografica. La facciata ha due piani di decorazione. L'inferiore è una specie di finto portico d'alte e sottili colonne addossate al muro, sostenenti piccoli archi ciechi, fortemente profilati, entro i quali sono alternati dischi e rombi con decorazioni di gusto orientale. Ai lati della facciata, due robusti pilastri. Gli archi sono sette e inquadrano le tre porte di bronzo, superbo lavoro di Bonanno. Il piano superiore è formato da quattro ordini di loggette praticabili, dalle snelle colonnine di fulgida bianchezza, staccanti sul fondo in ombra. Gli archetti seguono, nella seconda e nella quarta loggia l'inclinazione degli spioventi del tetto, fino a elidersi. Sui fianchi continua il portico del primo piano, sormontato da archetti ciechi a lesene. Cinque statue sorgono sulle terminazioni del frontone e dei semifrontoni della facciata.

Digitized by Google

La cattedrale di Pisa, opera forse di artisti locali, indica il persistere di certi ricordi classici (gli acroteri nella facciata, l'abolizione degli sguanci nelle porte e nelle finestre, le colonne e i capitelli); di altri, romani-cristiani (la croce latina della pianta, i lacunari, la serena luminosità, la sobrietà nella decorazione); infine di accenti bizantini (la cupola), che si introducono nel sistema lombardo, riconcepito con grandiosità originale. Lo stesso motivo del finto portico e delle gallerie sovrapposte si afferma nel *Battistero* rotondo, opera di DIOTISALVI (cominciato nel 1153) e nella *Torre*, iniziata nel 1174 da BONANNO PISANO (fig. 63 e fig. 64), monumenti degni di figurare accanto alla miracolosa creazione di Buschetto e di Rainaldo.

Le altre chiese romaniche di Pisa ebbero tutte piú o meno il Duomo per esemplare *(S. Paolo a Ripa d'Arno; San Frediano)*. Interessante *S. Piero in Grado*, che grandeggia solitario dov'era il porto di Pisa. Ha tre navate che terminano in absidi da una parte e dall'altra, come nelle antiche basiliche romane. Qualche chiesa pisana di Sardegna riproduce questa pianta.

Le propaggini del sistema pisano si stendono principalmente a Lucca, a Pistoia, a Prato, ad Arezzo.

A Lucca troviamo *S. Frediano*, a cinque navate, pisano in tutto (facciata stranamente nuda con un frontone decorato di loggetta e musaico); *S. Michele in Foro*, a tre navate, con l'originale frontone a vela, che ne squilibra le proporzioni; tutte e due del sec. XII. Piú importante il *Duomo*, S. Martino, ricostruito (fig. 65), che conserva l'antica facciata e la decorazione esterna, ma presenta una notevole variazione del tema pisano, nella quale il primitivo concetto architettonico cede al gusto di effetti piú vivi. In luogo del finto portico, un ampio atrio a tre archi; sopra, tre ordini di loggette piú profonde che le pisane e con forti giochi d'ombre. È del secolo XII, di maestro GUIDETTO che incise il suo nome su una loggetta.

A Pistoia, ecco *S. Giovanni fuorcivitas* (fig. 66), che ci mostra piuttosto un'aberrazione che uno sviluppo del sistema pisano. Le strie bianche e nere che corrono orizzontalmente tutta la facciata, inghiottono il finto portico e le sovrapposte loggette. Minor carattere ha la facciata del *Duomo*, con un atrio sporgente e tre ordini di logge praticabili (secolo XII).

Digitized by Google

A Prato dimostra derivazioni pisane la *Cattedrale*, che è del XII secolo e di cui solo il fianco è antico e pisano.

Ad Arezzo, *S. Maria della Pieve* (fig. 70), rude e tipica, è troppo rifatta e manomessa. La facciata, se non ha le forme varie ed eleganti, ha le intenzioni pisane, fraintese ed alterate nella ricostruzione.

La Sardegna presenta molti esempi di romanico pisano: opere probabilmente di artisti pisani che adottavano i loro piani a condizioni locali di clima e di materiale disponibile.

§ 7. **Monumenti romanici nell'Umbria, nelle Marche e nel Lazio**. - Non hanno una fisionomia propria. Ancona ha *S. Maria della Piazza*, con la sua bizzarra trasformazione della decorazione pisana, e la *Cattedrale di S. Ciriaco*, dei sec. XII e XIII (fig. 67) preceduta da un grandioso protiro e rivelante influssi bizantini.

Ascoli ha la chiesa dei *SS. Vincenzo e Anastasio*, dall'originale facciata a riquadri.

Nelle chiese dell'Umbria si potrebbe vedere una caratteristica nello scompartire orizzontalmente la facciata con forti aggetti, nel mettere tre rosoni scolpiti in facciata, uno sopra ogni porta, e nel decorare scultoriamente il portale, abolendo lo sguancio e il protiro. Esempio di tale caratteristica sono il *Duomo d'Assisi* o *S. Rufino*, innalzato nel secolo XII da *Maestro Giovanni da Gubbio*, e *S. Pietro a Spoleto*, con la facciata ornata da vigorose sculture.

Nel Lazio trovammo già maestri comacini nel periodo longobardo, a Viterbo. Perciò le chiese laziali hanno un carattere lombardo piú spiccato. A Toscanella (Tuscania) la bellissima chiesa di *S. Maria Maggiore*, rivelante influssi pisani e umbri, ripete nella fronte i tre portali, sormontati da una galleria finta, che non si estende oltre il maggiore, motivo tipico della facciata di *S. Pietro* (fig. 71), che è della stessa epoca (secolo XII).Intorno al rosone di quest'ultima si profonde la fantasia cupa e grottesca del lapicida romanico, in figurazioni di mostri e di animali. Un elegante arabesco di tralci incornicia le due snelle bifore. Il fastigio manca in S. Maria Maggiore, che ha coronamento orizzontale.

Digitized by Google

§ 8. **Roma e i Còsmati**. - A Roma il lombardismo non giunge: il romanico vero e proprio si impone, se mai, nei campanili, per i quali mancava l'antecedente classico o paleocristiano; per le chiese vale sempre il tipo basilicale originario e si comprende facilmente perché. Gli esemplari migliori sono l'interno di *S. Clemente* (sec. XII) (fig. 72) e *S. Maria in Cosmedin* (fig. 73). Nella capitale cristiana il periodo romanico è caratterizzato dal rifiorire dell'*opus sectile*, l'intarsio di marmo, diverso dall'*opus tessellatum*, il vero musaico, per le forme esclusivamente geometriche nelle quali si combinano i pezzi di marmo colorato. Come si diede collettivamente il nome di *maestri comacini* o *maestri campionesi* ai costruttori e scalpellini che dal territorio e dalla alta valle del Ticino portarono per tutta l'Italia e forse anche in qualche altra parte dell'Europa, il loro modo di costruire e di decorare con sculture gli elementi architettonici, cosí si chiamò *cosmatesca* la tarsia marmorea. I COSMATI furono concepiti come una specie di famiglia ideale che trasmetteva di generazione in generazione la sua abilità nel tagliare il marmo e nell'inventare combinazioni di colori e forme. La denominazione deriva dal ritrovarsi abbastanza frequentemente il nome di *Cosma* tra questi artefici, ciò che li fece pensare anche parenti. Ci fu chi si divertí a ricostruirne l'albero genealogico e a battagliare per difenderlo; noi ci contenteremo, piú modesti, di ammirare le loro opere, quasi sempre anonime. Solo Jacopo di Lorenzo, *civis romanus cum Cosma filio suo carissimo*, si firmò nel portico della cattedrale di Civita Castellana.

L'opera cosmatesca ha un valore essenzialmente architettonico, tanto identifica questa specie di scultura che è pure decorazione, con la linea costruttiva dell'edificio che orna.

La *Cattedrale di Civita Castellana* ha la facciata cosmatesca con un portico sostenuto da sei colonne corinzie, interrotto da un alto arco che anticipa la cappella dei Pazzi in Firenze, capolavoro del Brunelleschi.

Tra i marmorari cosmateschi ci sono noti i VASSALLETTO, autori del grandioso portico ionico di S. Lorenzo fuori le mura, e dei meravigliosi *chiostri di S. Giovanni in Laterano* (fig. 74), e di *S. Paolo fuori le mura* (fig. 75), opere del secolo XIII.

Digitized by Google

§ 9. **Costruzioni romaniche campane, abruzzesi e pugliesi.** - Carattere comune delle opere di questo gruppo è la penetrazione piú aperta di forme orientali (bizantine e arabe) nel sistema romanico, il quale poi ci appare piú fantasioso ed esuberante decorativamente in Abruzzo (1), piú aderente alle forme classiche nella Campania (2), piú saldo e logico nella Puglia. Singolarissimo per la sua partizione e per gli elementi mussulmani che vi dominano è il *Duomo d'Amalfi*, del principio del sec. XIII, con l'atrio ad archi intrecciati e la facciata (restaurata) dove giocano non senza eleganza le linee oblique degli spioventi e dei due frontoni con le orizzontali delle cornici e delle archeggiature sopra i vani profondi dell'arcata dell'atrio. Accanto a questa facciata policroma e straforata si erge il bizzarro campanile, la cui parte superiore in special modo ha un accentuato aspetto arabo.

La piú imponente chiesa pugliese è *S. Nicola di Bari* (fig. 76), a tre navate, nella quale appaiono segni di derivazione lombarda nella facciata (torri laterali, lesene, archetti, protiro). È del secolo XII e vi lavorarono maestri comacini. Quasi tutte le cattedrali pugliesi sono della seconda metà di quel secolo: il Duomo di Bari, simile a S. Nicola; il *Duomo di Trani*, nel quale i finti portici alla pisana hanno una singolare grandiosità; il *Duomo di Bitonto*, dall'armoniosa facciata con rosa e bifore eleganti. La *Cattedrale di Ruvo* (fig. 78), del sec. XIII, è curiosa per l'enorme pendío degli spioventi che coprono le navi minori e per la disposizione degli elementi decorativi convergenti in una grande rosa che occupa tutto il frontone. La *Cattedrale di Altamura* presenta un ricco e alquanto tormentato portale ad arco acuto (fig. 80) col motivo tipico pugliese e lombardo dei leoni stilofori. Tre cupole consecutive che coprono la navata centrale dànno un singolare aspetto orientale alla *Cattedrale di Molfetta* (sec. XIII). Piú visibili influssi pisani mostrano le chiese della Capitanata: fra le altre la *Cattedrale*

(1) Chiesa abbaziale di *S. Clemente di Casauria* a Tor dei Passeri in provincia di Chieti, con particolari decorative che rivelano influenze dell'architettura benedettina francese; S. Maria in Valle Perdonata, altra chiesa benedettina; il Duomo d'Atri.

(2) Il Duomo di Caserta vecchia, costruito nel sec. XII, il campanile del Duomo di Gaeta, le chiese di Salerno e di Ravello, mostrano tutte elementi arabi, archi acuti con alti piedritti, archi a ferro di cavallo, archi intrecciati.

Digitized by Google

*di Troia* (1093-1125), con archi e lesene e ruota di fine disegno, e la chiesa di S. Basilio in quella città.

§ 10. **L'architettura normanna in Sicilia.** - La forma predominante in Sicilia era bizantina, a pianta centrale. Ma i Normanni vi portarono la forma basilicale, nella quale fondendosi elementi bizantini e mussulmani, ebbe origine quello stile che si suol chiamare *normanno*, e che ha per caratteristica di essere una fusione ed una elaborazione locale di elementi stranieri. L'architettura normanna ha il suo fiore nel secolo XII. Il tipo bizantino si mostra nelle chiese di S. Maria dell'Ammiraglio, di S. Giovanni degli Eremiti, di S. Cataldo, nella Cappella palatina a Palermo, le quali fondono la costruzione basilicale e la pianta centrale. Basilicali del tutto sono il Duomo di Palermo, il Duomo di Monreale, e forse piú antico di tutti, quello di Cefalú (1135-1148).

*S. Giovanni degli Eremiti* è una curiosa applicazione di architettura mussulmana al tempio cattolico. Ha pianta a croce commissa, una sola navata e un transetto, tre absidi, cinque cupole; pareti nude e lisce. Fu costruito nel 1132. La sua gemma è il piccolo chiostro a colonnine binate e archi acuti, uno dei piú belli e poetici della Sicilia. La *Cappella palatina*, del 1140 (fig. 83), nel palazzo di Ruggero II, è insigne esempio di fusione degli stili. Ha pianta basilicale a croce latina, con colonne e capitelli di foggia antica bene imitati. Le absidi e la cupola sono bizantine, gli archi ad altissimi piedritti; l'arco triangolare a ferro di cavallo, le nicchie e soprattutto il soffitto a stalattiti sono arabi. È ricchissima di musaici. La luce vi rutila su tappeti d'oro, come in S. Marco di Venezia. Del 1143 è la cosiddetta *Martorana*, o Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, perché fatta costruire da Giorgio d'Antiochia, ammiraglio di Re Ruggero e donata da Alfonso d'Aragona ad un monastero ch'era poco distante, fondato da Eloisa Martorana nel 1193. Ha forma basilicale con tre navi e cupola emisferica. Anche nella Martorana, chiesa piccola e molto semplice, l'ornamentazione musiva raggiunge effetti di cromatismo suntuoso. Del 1160 è S. Cataldo, originale composizione bizantino-araba, con le sue tre alte cupole rozze e con la nudità squallida delle sue pareti.

Il *Duomo di Cefalú*, a pianta basilicale, ha una facciata

Digitized by Google

(fig. 82) che fa pensare ad architetti settentrionali. Due grosse torri la chiudono lateralmente e delimitano la profondità dell'atrio a tre arcate, la centrale piú grande a tutto sesto, le laterali piú strette ad arco acuto, sostenute da colonne a capitello pulvinato. Sopra il portico, incassata tra i campanili, sorge la facciata vera e propria, costituita da due ordini di archi incrociati, con al centro una grande finestra a cornice molto rilevata.

Il *Duomo di Monreale*, fondato da Guglielmo il Buono nel 1176 e terminato nel 1182, ha forma basilicale, tre navi, la centrale tripla della laterale, a croce latina. Gli archi acuti poggiano con alti peducci sul pulvino; le colonne e i capitelli sono di forma antica perfettamente imitata. L'arco trionfale è acuto come quello dell'abside. La decorazione musiva, straordinaria di sviluppo, se non sempre di grande valore artistico, occupa circa seimila metri quadrati. La facciata è incorniciata dalle due torri come a Cefalú; la fronte absidale, particolarmente interessante (fig. 81), è decorata ad archi incrociati (motivo schiettamente siciliano, che genera l'arco acuto dell'interno), in due ordini sovrapposti, poggiati su eleganti colonnine di marmo ed ornati a fasce e cerchi a colori alterni.

Col *Duomo di Palermo*, consacrato nel 1185, chiudiamo la rubrica delle chiese romaniche italiane. È stato molto alterato, ma restano della primitiva chiesa gli archi e le colonne, nonché la decorazione delle absidi, analoga a quella di Monreale.

§ 11. **Battisteri.** - Trattando dell'arte paleocristiana, tenemmo distinti gli edifizi a pianta concentrica, originariamente mausolei, come quelli che erano adattamenti, e vorremmo quasi dire adozioni, di forme pagane al rito cristiano, per cancellare ogni traccia del falso culto, piuttosto che posizione o soluzione di nuovi problemi all'architettura cristiana.

Conserviamo questa distinzione pel romanico, osservando che i battisteri dal secolo VI al XIII, seguendo piú o meno fedelmente il modello antico per la pianta, hanno nei particolari costruttivi e decorativi tutte le stesse caratteristiche delle forme messe in pratica nelle chiese. Si è continuato a innalzare battisteri per tradizione, conservandosi in molti luoghi fino a tardi il rito per immersione e volendo dare a questo sacramento fondamentale una sede tutta sua, e forse per il battesimo degli adulti, che si presentava ancora per la conversione di pagani

Digitized by Google

romani o barbari. Troviamo i battisteri vicino alle cattedrali, costruiti press' a poco nello stesso tempo e con gli stessi principii architettonici. Basterà nominare i meglio conservati e i piú caratteristici.

Cominciamo, per riallacciarci al periodo paleocristiano, in una zona che trascurammo, attenti solo a Roma e a Ravenna, con quello d'Albenga, forse del V secolo, ottagono rozzo e nudo, probabilmente tempietto pagano consacrato e trasformato. La sua antichità è indicata dal livello del pavimento molto abbassato da quello del terreno circostante; vi si accede scendendo quattordici gradini.

Quello di Firenze (fig. 57 e fig. 58), il *bel S. Giovanni* che Dante esule ricordava nostalgicamente, ottagono e con una specie di abside rettangolare, si vuol riferire al secolo VIII e da taluno ad epoca anteriore. La sua decorazione litotomica (marmo bianco e verde di Prato) corrisponde a quella di S. Miniato di Firenze ed è del secolo XI. Quel tanto di bizantino che vi si lascia riconoscere, cede ad un carattere d'eleganza e di purezza schiettamente classico.

Del secolo XII sono i battisteri: di Asti, dedicato a S. Pietro, ottagonale, a volte su colonne quasi cilindriche dal capitello cubico sgusciato, tipico per le forme tozze e per l'insieme austero; di Cremona, ottagono, con piloni sugli spigoli, cornice ad archetti e loggetta sotto il coronamento; di Parma (fig. 49 e 50), iniziato da BENEDETTO ANTÈLAMI nel 1196, ottagono, con sulle facce tre portali e cinque arcate cieche, cinque ordini di gallerie, quattro delle quali praticabili, e il coronamento gotico; di Pisa, di DIOTISALVI pisano (1153) (fig. 64), circolare, romanico solo nel primo piano, mentre la parte superiore, di NICOLA PISANO, fu, nel sec. XIV, ornata con cuspidi e guglie gotiche d'effetto contrastante. Il battistero di Ascoli Piceno, massiccio e nudo, ha pianta ottagona inclusa in un quadrato, le pareti lisce, e, in alto, una loggia con tre archi per lato.

L'ultimo battistero che si sia costruito, per quel che se ne sa, è quello di Pistoia, finito nel 1359, compiuto, anche nella decorazione, entro il secolo XV: opera di CELLINO DI NESE. Ritualmente ottagono, ha gli spigoli contraffortati, il rivestimento toscano di marmi bianchi e nero-verdi a fasce, tre portali e cinque finestre. Lo incorona una finta galleria a cuspidi gotiche.

Digitized by Google

§ 12. **I campanili**. - Nel periodo romanico viene a far parte integrante dell'edifizio chiesastico il campanile o torre campanaria. L'uso di sonare le campane ad indicare certe ore canoniche e a convocare i fedeli alle funzioni, pare si introducesse nel secolo VI. Divenuto presto generale, bisognò dare alla campana una sede opportuna. Vedemmo a Ravenna le prime torri campanarie, semplici costruzioni su base circolare. Come nelle chiese si tenevano assemblee politiche, si ricevevano ambasciatori, si custodivano i trofei di guerra ecc., cosí il campanile si alzerà per divenire posto d'osservazione in tempo di guerra (Pomposa), per far sentire piú lontano la voce della città, orgogliosa della sua potenza e della sua bellezza. La forma ravennate, cilindrica, è súbito abbandonata per la rettangolare. Sola eccezione il *Campanile di Pisa* (fig. 63), iniziato da BONANNO PISANO nel 1174 e da lui lasciato al quarto piano; decorato sul motivo della facciata del Duomo con archi ciechi e sovrapposti ordini di loggette d'un'eleganza fiorita (1). I campanili di S. Ambrogio e quello di S. Satiro in Milano dànno il prototipo del campanile lombardo: muratura compatta senza aperture, per timore d'indebolire la costruzione; partizioni orizzontali e verticali delle facce: in alto la cella aperta. I campanili romani dei secoli X e XI si arricchiscono di bifore e di decorazioni nei piani, affermati con cornici di piú forte aggetto [S. Silvestro, S. Giovanni e Paolo, S. Maria in Cosmedin (fig. 73), S. Giorgio in Velabro, S. Maria in Trastevere]. Gli architetti toscani svolgono nel campanile i motivi ornamentali della facciata, studiano una maggiore armonia nella disposizione delle aperture (bifore-trifore-quadrifore sovrapposte), alleggerendo la fabbrica e dandole un aspetto piú vivo ed elegante (a Lucca S. Martino, S. Frediano).

Nell'Italia meridionale i campanili sono massicci e grandiosi, spesso bizzarri per l'applicazione di forme e motivi orientali.

§ 13. **I chiostri**. - Già annesse alle primitive basiliche romane erano piccole corti chiuse, nelle quali i canonici regolari prendevano qualche ora di riposo all'aria libera, senza uscire dal loro ritiro. Nel periodo romanico, rinnovandosi e moltiplicandosi gli ordini monastici, il chiostro diviene un tema ar-

(1) Cominciò a pendere quando la costruzione giunse a undici metri da terra.

Digitized by Google

chitettonico ed è trattato con originalità e vivo senso del pittoresco.

Il piú antico dei romani è quello di S. Saba, ancora rozzo nelle forme e semplicissimo nella struttura (secolo XI). Nel secolo successivo si ha una fioritura di chiostri a Roma (S. Quattro coronati, S. Lorenzo fuori le mura, S. Vincenzo alle Tre Fontane, S. Cecilia) che presentano le colonnine binate ma con rozzo capitello cubico, e sono nudi d'ornamenti. Il secolo XIII vede i capolavori dei VASSALLETTO a *S. Giovanni in Laterano* (fig. 74) e a *S. Paolo fuori le mura* (fig. 75), con snelle colonnine marmoree abbinate che si alternano tortili e lisce, colonne che sostengono le volte a crociera dei corridoi, fregi e cornici scolpiti, e musaici: armoniose creazioni di colori e di forme, alle quali si allea la natura con l'esuberanza del verde e dei fiori e con lo splendore e il mistero della luce che giuoca con le ombre e rapisce scintillii e riflessi alle tessere colorate delle colonnine.

Nell'*Abbazia di Sassovivo* presso Foligno (fig. 68) (il cui chiostro cosmatesco fu composto di pezzi lavorati in Roma), l'imitazione del modello romano è corretta, ma fredda e senza il vigore d'invenzione che si sente a S. Paolo o a S. Giovanni in Laterano.

Nell'Italia meridionale l'archeggiatura e la composizione dell'insieme prende un tono orientale che prevale su tutto. Nel bellissimo *Chiostro dei Cappuccini* ad Amalfi (1103) (fig. 77) è notevole l'ingegnoso motivo degli archi acuti pieni, incrociati a tre a tre, e la cui caduta crea gli archi aperti della loggia, poggiante su esili colonne binate. Unico per fantasia e ricchezza è il *Chiostro dei Benedettini* a Monreale (fig. 84), quadrato, amplissimo, ad archi acuti all'araba, sorretto da filari di colonnine binate, squisitamente intagliate o messe a musaico. L'angolo sud del meraviglioso quadrilatero di marmo, di verde e di fiori, incassa un piccolo recinto con una fontana a fusto, che spira un'indicibile grazia. Ivi le colonne s'alternano abbinate e quadruple, e l'intaglio le copre d'un'edera fantastica di rabeschi, fogliami, putti e uccelli. Abbiamo già ricordato il chiostro cadente e suggestivo di S. Giovanni degli Eremiti in Palermo.

Nel periodo romanico si dà una nuova importanza alle *cripte*, che àlterano la posizione del presbiterio e si allargano sotto la chiesa, giungendo ad occuparne l'intera pianta, come

Digitized by Google

a Trani nel Duomo. In sostanza la tesi della cripta è analoga a quella del chiostro: prospettive di colonne sorreggenti volte a crociera. Indicheremo la cripta di S. Pietro a Toscanella (Tuscania) per la ricchezza dei colonnati e l'arditezza del legare piú vôlte ad una colonna (secolo XII), e quella della Cattedrale di Otranto (fig. 79), vastissima e costruita con colonne antiche meravigliose, e decorata d'un bel pavimento a musaico.

§ 14. **L'architettura civile.** - Nel periodo romanico sorge la nuova architettura civile, man mano che le città si fortificano entro cinte di mura e la borghesia istituisce i nuovi magistrati, e le rapide fortune commerciali dànno ai privati il gusto di una vita ornata.

I monumenti che ci rimangono non sono a dire vero molti, né tutti hanno, anche approssimatamente, la fisionomia originaria; ma è interessante cercare in essi i primi tentativi di quell'arte che nel gotico sarà vigoreggiante e toccherà nel Rinascimento la magnificenza.

Il primo esemplare di quest'architettura laica l'abbiamo nel cosí detto *Palazzo di Teodorico* a Ravenna (fig. 41), che con la sua facciata inquadrata tra due pilastri laterali, tripartita verticalmente con una sporgenza del centro della fronte, col suo portico doppio al primo piano e il loggiato al secondo, fissa, per cosí dire, la forma pura della facciata romanica. È forse del secolo VIII, e fu costruito dai bizantini per il corpo di guardia degli Esarchi.

Sorgendo i Comuni, le famiglie *grandi* (i *maiores*, i *patrizi*) si costruiscono una sede cittadina che dia segno della loro potenza: il tipo che prevale piú generalmente è la *casa-torre*, gareggiandosi in altezza tra rivali politici. Piú tardi, vincendo nelle lotte comunali il popolo minuto, queste torri furono oggetto di legislazione diffidente che le mozzò, le abbassò, le disarmò ed anche le abbatté del tutto: molte perirono incendiate in sommosse, in rappresaglie, in guerre. Tuttavia qualche città ne conserva, tutte elevate tra il secolo XI e il XIII: Genova la Torre degli Embriaci, Bologna le due celebri, degli Asinelli, alta 98 metri, dei Garisendi, alta 47 metri. Qualche città ne conserva in numero: per es. Albenga, Pavia e soprattutto S. Gimignano che deve ad esse la sua celebrità. Architettonicamente non hanno gran valore; sono tozze, robuste, chiuse; finiscono di

Digitized by Google

solito in una piattaforma dalla quale si lanciavano saette o corpi contundenti sul nemico. Piú tardi queste piattaforme diventeranno sporgenti sui lati per sorvegliare la base della torre e colpire i tentativi di scalata, e si guerniranno di merli protettori dell'arciere. I merli saranno di due fogge, tagliati orizzontali in alto *(merli guelfi)* o tagliati a coda di rondine *(merli ghibellini)*. Ma le torri romaniche ancora in piedi sono tutte mozze.

Delle mura di cinta entro le quali le città cominciarono a chiudersi verso la fine del X secolo, non abbiamo che pochi avanzi, per es. gli archi di Porta Nuova a Milano, che videro gli assalti del Barbarossa nel 1162, e la torre a quattro piani che difendeva le porte di Como (sec. XII). Di fortezze possediamo alcuni bellissimi esemplari del secolo XIII: il *Castello del Monte*, presso Andria, costruito per Federico II re di Sicilia; il *Castel Nuovo* a Napoli, costruito per Carlo d'Angiò (molto ritoccato ed alterato) e il castello svevo di S. Miniato al Tedesco.

La casa detta *Casa di Pilato* o *casa di Cola di Rienzo* a Roma indica la persistenza dell'imitazione dei modelli classici in un miscuglio di forme lombarde.

Nelle città si costruiscono anche sedi del governo e dell'arcivescovado, per es. i palazzi pubblici di Piacenza, Bergamo, Milano, Monza, con portici al pian terreno e organismo romanico.

A Venezia, dove la legge impera per tutti i cittadini e dove perciò la tranquillità della vita è piú sicura, i palazzi privati hanno aspetto ridente, vi abbondano le aperture, e nella decorazione si sovrappongono e si complicano stili differenti (per esempio nel cosí detto *Fondaco dei Turchi* e nei palazzi Loredan e Farsetti, ora municipali, che creano sulla laguna il modello del palazzo aperto in piú ordini di finestre, con portici ed archi di logge).

A Palermo la *Zisa* (corruzione di *El Aziz:* glorioso), palazzo di Guglielmo I il Buono, che contiene un pittoresco vestibolo dalla volta a stalattiti; la grande e la piccola *Cuba* di Guglielmo II il Malo, sono reggie e palazzine reali normanne, d'impronta schiettamente mussulmana.

Digitized by Google

## Capitolo III

# LA SCULTURA ROMANICA

§ 1. **Suoi caratteri generali.** - Nel periodo romanico la scultura è ancora strettamente aderente all'architettura e la serve con sottomissione, divenendo abbastanza presto un elemento cosí essenziale di essa che l'architetto e lo scultore saranno spesso una persona sola e la fisonomia stessa dell'edifizio non risulterà piú da un semplice gioco di linee, ma di luci e di ombre, di rilievi e di rientranze.

L'uso che si fa della scultura è decorativo, ma il concetto non è piú semplicemente ornamentale, è espressivo. Il rilievo, capace a contenere scene con molte figure, prevale sul tutto tondo, che è, per cosí dire, incidentale, ma si anima d'una intensità di vita negli atteggiamenti delle figure e nei gesti delle braccia, che sorprende dopo la rigidità di maschera che avevamo visto assumere dai personaggi nelle rare opere dei secoli tenebrosi. Mal sicuri della tecnica, consci di una certa rozzezza che resta nella loro opera fuori d'ogni loro intenzione e malgrado ogni loro sforzo, gli artisti cercano la chiarezza riducendo le storie ai loro attori essenziali, escludendo ogni personaggio superfluo, spazieggiano la scena in modo che i personaggi restino bene isolati sul fondo che si lascia eguale e libero d'altre figurazioni; collocano tutte le figure sullo stesso piano e dànno loro gesti che dicono quel che non si sentono di far dire ai volti. Cosí queste opere, in sé rozzissime, non sono quasi mai goffe ed hanno per noi la stessa ingenua freschezza d'una *Lauda* di Jacopone.

Digitized by Google

La scultura romanica italiana pone dei problemi che bisognerà studiare senza prevenzioni e la cui soluzione non è oggi nemmeno avviata. Il primo e piú scabroso è quello della sua origine, cioè della sua discendenza dalla francese e tedesca, antecedenti e contemporanee. Allo stesso modo che nessuno ardirebbe discutere la derivazione delle scuole poetiche italiane del Duecento dalla provenzale e dalla francese, cosí non si dovrebbe aver tanti scrupoli ad ammettere che nei secoli X e XII la scultura italiana è di gran lunga inferiore a quella francese e a quella tedesca, e che si aiuta di quelle per studiare i modelli antichi e per guardare la realtà e riprodurla. Lo splendore delle opere che la plastica italiana si prepara a produrre dal Trecento in poi, ci risarcirà ad usura della stentatezza dei suoi inizi.

La scultura seguí presso a poco le stesse sorti dell'architettura, la quale s'era venuta adattando alle forme della tradizione locale. Essa subisce influssi francesi, bizantini, mussulmani.

Notammo sopra che la scultura romanica, nella decorazione, è *espressiva* e usurpa talvolta quello che era stato fino allora il dominio proprio della pittura: raccontare storie edificanti, render presenti i venerabili eroi cristiani, suggerire pensieri pii e nobili. La scultura romanica non si contenta piú delle decorazioni geometriche, le quali sa complicare genialmente, né della stilizzazione di forme naturali. L'originalità dei decoratori plastici si sbriglia nel combinare figurazioni del mondo animale e del mondo vegetale, in amalgame che corrispondono alla fanciullesca curiosità di un popolo nutrito di favole orientali e avente per suo gran classico Esopo, e al senso demoniaco che il Cristianesimo aveva dato alla natura, nella fantasia intenta a scoprire significati etici e dottrina di vita, dove ora aveva stampato un'impronta piú profonda della sua potenza e della sua sapienza. La scultura viene cosí appropriandosi largamente quella funzione educativa che nell'arte paleocristiana pareva riservata alla pittura. L'ammaestramento, la suggestione, l'esempio, che prima venivan dalle storie bibliche e dalle spontanee allegorie dipinte sulle pareti, invadono con una inesauribile invenzione di forme tutte le parti dell'edificio. Cornici di porte e di finestre, zoccoli e capitelli di colonne, fregi, sottarchi, balaustre si riempiono di tralci di vite, di fronde d'alberi fruttiferi, d'intrecci d'edere, di fiori, di spighe, di pannocchie: e gli uccelli

Digitized by Google

vi cantano, vi beccano, vi amoreggiano; il cervo vi è inseguito dal lupo, serpenti vi si torcono, cacciatori tengon dietro alle fiere. Leoni, chimere o altri mostri sostengono le colonne dei protiri, dei pergami, dei matronei. Animali realistici o fantastici appariscono nelle facciate, sulle porte, fin ai piedi dell'altare. E poi figurazioni mostruose, strambe mescolanze di membra animalesche od umane, finché appaiono anche scene di crudo sarcasmo e di sconcio libertinaggio. Il fedele medievale era meno sensibile a certe sconvenienze: forse i monaci dalla testa d'animali che si esorcizzano tra di loro nel Duomo di Parma, non sono una beffa d'artista scettico, ma proprio un atto di fede, e ci ricordano il *Chronicon parmense* del bizzarro Fra' Salimbene.

Vicino a questa decorazione scolpita che individua coi suoi sapienti intrecci di linee, oppure anima di vita fantastica o mostruosa i membri della costruzione architettonica e dà loro un senso mistico, c'è la scultura figurativa e narrativa: storie del Vecchio e del Nuovo Testamento e delle vite dei Santi, allegorie della vita umana nei vari momenti, personificazioni di virtú e di vizi, immagini di santi o di benefattori. Poiché la vita è breve e le opere dell'uomo sono molte ed ognuna ha il suo tempo opportuno, tra le figurazioni una ne appare abbastanza frequente, quella dei *mesi dell'anno*, ognuno dei quali è rappresentato da qualche operazione caratteristica (1). Gennaio: un uomo seduto che si scalda al fuoco; Febbraio: un uomo che fa legna oppure pesca; Marzo: un uomo che porta una pianta oppure suona la tromba; Aprile: un uomo in abito signorile con un fiore in mano; Maggio: un gentiluomo a cavallo che va al torneo; Giugno: un mietitore che arrota la falce, o falcia, o lega i covoni; Luglio: un contadino che batte il grano; Agosto: un uomo che prepara il tino per la vendemmia oppure raccoglie frutta; Settembre: un vendemmiatore, oppure uno che pigia l'uva nel tino; Ottobre: un aratore, oppure un villico che svina; Novembre: un seminatore, oppure un contadino che raccoglie le rape; Dicembre: il villano che uccide un maiale oppure raccoglie legna. L'artista si compiaceva nel variare le scene e nel renderle sempre piú tipiche e singolari, e componeva dei

(1) Nel Duomo di Cremona, nel Duomo di Ferrara, nel Battistero di Parma, nell'atrio del Duomo di Lucca, nel portale maggiore di S. Marco a Venezia, ecc.

Digitized by Google

veri quadretti di genere, come ne ritroveremo nelle miniature nordiche del Quattrocento.

Cosí la scultura romanica con le sue allegorie e le sue tendenze al realismo, integra e rende piú concreta per noi la ricostruzione della vita di quei tempi, quale ci risulta dalle fonti letterarie e dai documenti storici.

**§ 2. La scultura romanica nell'Italia settentrionale.** - Vediamo ora, scegliendo tra lo sterminato numero di lavori, qualcuna delle opere piú significative.

I centri di diffusione sono presso a poco gli stessi che per l'architettura, solo con un raggio d'azione piú ampio, caratterizzati dal prevalere d'uno o d'altro influsso storico (francesi in Lombardia, lombardi nella Venezia, classici nell'Italia centrale e nella meridionale, dove s'incontrano coi mussulmani).

La Basilica Ambrosiana a Milano è un museo prezioso di scultura decorativa, coi suoi portali, con le cornici, coi capitelli dell'atrio, con le figurazioni simboliche su molte delle sue colonne, e soprattutto col pulpito ricco e barbarico (fig. 86) e col tabernacolo dell'altare maggiore.

Il S. Michele di Pavia ha i portali minuziosamente lavorati nei membri dello strombo (fig. 85) e la facciata corsa da fasce di sculture simboliche a motivi animali e vegetali, di fantastica e intemperante ricchezza.

Nella Cattedrale di Modena incontriamo finalmente un nome: WILIGELMO, che decorò la facciata con bassorilievi di storie della Genesi (fig. 88). La scultura è rozzissima, eppure mostra una tal volontà di chiarezza nella composizione delle scene, e di verità nei personaggi, che sentiamo in quelle massicce figure la vita. Lo sfondo è liscio, e le figure ne risaltano nette, isolate, senza intersezioni, sullo stesso piano; le archeggiature che corrono sotto il limite superiore, sembra segnino il ritmo dell'azione ieraticamente solenne, che ne resta inquadrata; le colonnine che, ogni tre archetti, dividono lo spazio, indicano le pause del narratore e distinguono le scene. Si vedono la *Creazione dell'uomo*, la *Creazione della donna*, il *Peccato originale* (fig. 88). L'alato genietto funebre con la fiaccola rovesciata e l'ibis, ripresa d'un motivo classico, rivelano l'osservazione dell'arte antica; i galli che portano la faina morta sono un bell'esemplare di favolistica. Wiligelmo operò nella prima metà del se-

Digitized by Google

colo XII, e sembra che suoi discepoli abbiano lavorato con lui o nei suoi modi a Modena, a Cremona, a Piacenza, a Nonantola, a Verona. Vicino a lui è nominato spesso un *Nicolò*, che lavorò nel Duomo di Verona, e a S. Zeno, dove rappresentò la leggenda di Teodorico, e nella facciata del Duomo di Ferrara.

Il piú grande scultore romanico lombardo è BENEDETTO ANTÈLAMI (cosí chiamato dal suo paese nativo presso il Lago Maggiore), vissuto nella seconda metà del secolo XII e al principio del XIII (abbiamo sue opere datate: la piú antica è del 1178, l'ultima del 1227). Sebbene non manchino nella sua vasta e complessa opera segni di una iniziale dipendenza da modelli francesi, come la disposizione simmetrica nel comporre le scene e nel panneggio, con lui comincia lo studio piú attento della scultura antica dei sarcofagi e della statuaria. Le sue figure hanno un rilievo piú sicuro nella sapiente distribuzione delle ombre, e creano col loro gesto un ritmo solenne e patetico nelle alternanze di piani e volumi. Architetto egli stesso, sicuramente a Parma e forse altrove, trattò la plastica in servizio dell'architettura, come la rivelatrice dei significati in essa contenuti. La sua opera è estesissima: a Parma, a Borgo S. Donnino, a Ferrara, a Milano, a Vercelli (in S. Andrea). La sua scuola ebbe propaggini, si può dire, in tutta Italia. Dei suoi primi lavori è forse il rilievo dei lati piú stretti dell'arca nell'altare maggiore del Duomo di Parma, rappresentante Cristo coi simboli degli Apostoli e due figure incoronate, e la decapitazione di due santi, nelle nicchie della faccia anteriore. La *Deposizione dalla croce* (fig. 89), pure nel Duomo di Parma, originariamente pontile del presbiterio, ora nella terza cappella a destra, è un bell'esempio della sua maniera di comporre le scene. A sinistra le pie Donne piangenti, avvolte in tuniche dalle pieghe lunghe e minute; a destra i soldati che si sorteggiano il vestito di Gesú; in mezzo, la croce d'onde cala il grande corpo già sciolto, alla mano destra. Giovanni lo raccoglie e lo sostiene con atto fervoroso, mentre un uomo salito su una scala, libera la mano sinistra del crocifisso. Ai piedi della croce si vedono due figure femminili: quella a sinistra, con un calice in mano, simboleggia la Chiesa, l'altra, a destra, con la tiara, la Sinagoga. In alto si librano due angeli orizzontali; l'uno sostiene il braccio cadente del Cristo, l'altro fa atto di cacciare la Sinagoga. Il complesso, non ostante il parallelismo delle linee e una certa

Digitized by Google

graffitura, è imponente e armonioso alla vista, e spira un commosso senso religioso. Nel Battistero di Parma, costruito su disegno suo (fig. 49), la ricchezza di forme e d'invenzioni è senza pari: archi, portali, stipiti, lunette, fregi. Graziosissime le figure dei dodici mesi; imponenti le statue in tutto tondo di due Profeti e di Salomone e della Regina di Saba. Nella Cattedrale di Borgo S. Donnino i leoni stilofori del protiro, la leggenda di S. Donnino sul portale maggiore, e le statue del Re David e del Profeta Ezechiele dicono in quante forme l'arte dell'Antèlami manifestasse la sua potenza inventiva e plastica. Derivano quasi direttamente dall'Antèlami il *Giudizio Universale* del timpano del Duomo di Ferrara (fig. 87), i *Mesi* frammentari di quella cattedrale, ed i rilievi del fonte battesimale di S. Giovanni in Fonte a Verona.

Vedemmo a Venezia prevalere la decorazione musiva, secondo il gusto bizantino, e la scultura applicarsi alla pura decorazione. I conquistatori veneti dell'Oriente cominciarono a donare alla Basilica, per la decorazione, marmi lavorati che portavano come preda di guerra dalle città vinte. Nel secolo XIII il rifiorire della plastica è evidente anche nella Basilica di S. Marco, che si sta compiendo nella decorazione. La porta centrale (fig. 90-91-92) orna ognuno dei suoi tre archi d'una meravigliosa fantasmagoria plastica, schiettamente romanica. Nell'arco minore, dalla Terra e dall'Oceano sorge una ridda di animali terrestri e marini, tra fogliami e intrecci di fronde. Nell'imbotte le varie fasi della vita umana, sono rappresentate con estro e con bizzarria d'invenzione. Nell'arco di mezzo, sulla faccia esterna i Mesi, figure fresche, vivaci, la cui sorprendente verità risulta meglio col diradarsi dell'incorniciatura di fogliame; nell'imbotte le Virtú. Lo sfondo liscio lascia piú libere le forme, graziose nelle movenze ed espressive. L'artista o gli artisti hanno appreso dall'Antelami senza dubbio, ma sono ancora piú sicuri nel fissare gli attimi tipici del movimento, nel contrappesare le forze che si esprimono in azioni, nel disporre le luci e le ombre. Questi fregi della porta di S. Marco sono senz'altro il capolavoro della scultura romanica.

§ 3. **La scultura romanica in Toscana e nell'Umbria.** - La scultura toscana di questo periodo è assai piú rozza della lombarda, sebbene applicata largamente all'ar-

Digitized by Google

chitettura fin dal XII secolo. Eppure questa plastica impacciata rivela un'indipendenza dai modelli stranieri e dagli influssi bizantini nelle forme e nelle espressioni, tale che dobbiamo riconoscere in essa i primi tentativi inesperti d'un'arte autonoma che cerca la sua via. Qui infatti nascerà la scultura moderna. Si direbbe che gli ingenui artefici toscani avessero un presentimento delle grandi cose che sarebbero seguite ai loro pietosi inizi, e che ne abbiano voluto la loro parte di merito, perché si firmano quasi sempre. In Toscana cessa l'anonimato artistico: in Toscana, ove presto scoppierà la primavera meravigliosa del Rinascimento.

A Pistoia, singolarmente ricca di decorazione plastica, troviamo *Maestro Gruamonte*, *Maestro Adeodato* e *Maestro Enrico*, che lavorano al portale di S. Giovanni Fuorcivitas e al portale di S. Andrea (1166); e un *Maestro Rudolfino* che scolpisce l'architrave di S. Bartolomeo in Pantano (1167). Al San Salvatore di Lucca e a S. Casciano presso Pisa (1180) lavora *Maestro Biduino*, che ci lascia un capolavoro di bruttezza paradossale nella statua di S. Michele nella Pieve di Groppoli presso Pistoia. A Pisa troviamo, nel Camposanto, un fregio di *Maestro Bonamico*. A S. Frediano di Lucca, un *Maestro Roberto* si ispira a rilievi paleocristiani. *Maestro Marchionne*, antelamesco, scolpisce i fregi del portale nella Pieve d'Arezzo (1216), coi Mesi d'un ruvido realismo.

Verso la fine del secolo XII, assumendo la predicazione, soprattutto per opera dei frati minori e dei domenicani, una maggiore importanza ed una nuova forma, il *pulpito* comincia a separarsi dal coro e si isola nella navata centrale (es. il delizioso pulpito di S. Miniato al Monte presso Firenze, lavoro di tarsia marmorea in bianco e nero, ancora attaccato al coro: della fine del XII secolo, ma la chiesa è abbaziale benedettina). La decorazione a bassorilievo del parapetto dei pulpiti ha un'importanza decisiva nello sviluppo della scultura toscana; anzi da essa avrà, coi Pisani, origine il rinnovamento plastico. Indichiamo i pulpiti del Duomo di Volterra (1194), di S. Michele in Groppoli, rozzissimo, della Collegiata di Barga (fig. 100), d'origine comacina, forse di *Guido da Como* o d'un suo alunno; di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia, di *Guido Bigarelli* da Como, autore della vasca battesimale del Battistero di Pisa (1240). I pulpiti di quell'epoca sono di solito un piano quadrato,

Digitized by Google

sostenuto da quattro o cinque colonne (una nel centro), poggianti, tutte o le due anteriori o la centrale sola, sul dorso di leoni o d'altri animali simboli del male. Il piano ha ai quattro lati un parapetto, sulle cui facce sono i rilievi, generalmente storie della vita di Cristo, o episodi del Vecchio Testamento, o figure di Profeti e di Apostoli. La decorazione era semplicissima nelle cornici. Sul parapetto, nel lato principale, un'aquila con le ali aperte serviva da leggío per il libro dei Vangeli che il predicatore spiegava ai fedeli (fig. 86). Un bel pulpito con due fasce a rilievo, lavorato da un *Guglielmo Lombardo* tra il 1159 e il 1162, era nel Duomo di Pisa e si trova ora nella Cattedrale di Cagliari (1).

Concludiamo segnalando due capolavori scultorii nella facciata della Cattedrale di Lucca. Il primo è il rilievo sotto il portico nella lunetta, con la *Decapitazione di S. Regolo*, d'ingenua grandiosità religiosa. Il santo riceve il martirio come un sacramento, con le mani giunte e piega solennemente il capo mitrato davanti al carnefice, come dinanzi alla volontà di Dio. Il carnefice, erto e come compreso dell'alto mandato, compie l'atto sanguinario come un rito mistico, senza ferocia, fisso a qualche cosa ch'egli solo vede. Le figure s'inscrivono con perfetta naturalezza sul timpano dell'arco; gli atti hanno un rilievo perfetto sul fondo liscio. A tergo del carnefice, un arbusto stilizzato sembra accennare al bene della vita che nascerà da quella morte. La seconda opera che orna e consacra la facciata del Duomo di Lucca è il gruppo rappresentante *S. Martino a cavallo, che dà la metà del suo mantello al mendicante:* statuaria audace che indica come l'antico sta per diventare nuovo (fig. 95). È uno dei rari gruppi in tutto rilievo della scultura romanica.

Nell'Umbria la scultura aderí piú strettamente che altrove alla tradizione classica, valendosi dei modelli locali. Esempi il portale del Duomo d'Assisi (S. Rufino), con Cristo in trono, e con la cornice lavorata sommariamente con forme anticheggianti; S. Pietro a Spoleto e S. Pietro a Toscanella, che, attraverso a una prevalenza di forme animali e mostruose, confermano il prevalere di quella decorazione.

Nelle Marche s'incontrano gli attardati influssi bizantini,

(1) Antichissimo tra i pulpiti marmorei del nuovo tipo è quasi certamente quello di S. Leonardo in Arcetri a Firenze, davanti a Porta S. Giorgio, appartenente alla demolita chiesa di S. Pietro Scheraggio.

Digitized by Google

derivati da Venezia, e quelli della fantasiosa Puglia: esempio il portale di S. Maria in Piazza ad Ancona (1210).

§ 4. **La scultura cosmatesca a Roma.** - A Roma trionfa l'arte dei Cosmati, la tarsia di marmi. Non è propriamente scultura, mancando di volume. I Cosmati tagliano i marmi di piú colori, per commetterli a formare delle linee su un piano; si applicano a decorare l'arredamento delle chiese, cibori, altari, cattedre, iconostasi, amboni, cori, candelabri, e poi facciate, pareti, pavimenti ed anche qualche monumento funebre. Loro caratteristica è il gusto classico nelle cornici, nei fregi, nelle modanature. La loro composizione consta di riquadri e tondi di porfido o serpentino, incorniciati da zone di musaico ricco di colori, e di intrecci, con colonnine lisce e tortili, esse pure intarsiate. Le chiese di Roma hanno tanta abbondanza di opere loro, che riesce difficile scegliere. Indicheremo come un capolavoro scultorio che non chiede nulla alla policromia musiva, ma che splende di pura bellezza plastica e di eleganza decorativa, il *Candelabro pel cero pasquale*, in S. Paolo fuori le mura (fig. 94), opera dei VASSALLETTO (sui primi del '200), fatto come una colonna a tamburi sovrapposti, con una ricca decorazione di figure, di mostri, di racemi e di fiori, che mostra influssi lombardi, specie nelle figure.

§ 5. **La scultura romanica nell'Italia meridionale.** - La maniera dei Cosmati, eredità dell'arte alessandrina, che vigoreggiò prima a Roma e poi a Bisanzio, si diffonde con intensità nell'Italia meridionale, cosí intimamente classica nella sua cultura primitiva, meno penetrata di invasione barbarica, dominata piú a lungo da Bisanzio, occupata ultimamente da arabi che s'eran creata un'arte derivandola da Bisanzio, e infine soggetta agli imperatori svevi, mecenati entusiasti dell'antica Roma.

Col monumentale *pulpito* e col *candelabro pasquale della Cattedrale di Salerno*, del 1175 (fig. 99), siamo alle origini del cosmatismo campano (il capostipite noto dei Cosmati, *Lorenzo di Tebaldo*, fiorí verso il 1162). V'è vera dipendenza da Roma o coincidenza, nel riprendere il lavoro di commesso bizantino che aveva già nel secolo precedente fatto le sue prove a Venezia? La somiglianza è tanta nell'insieme e nei particolari, che si

Digitized by Google

vorrebbe senz'altro considerare come venuta da Roma l'arte che si rivela a Salerno. La Cattedrale di Ravello, vicino ad Amalfi, ha un grandioso pulpito di NICOLA DI BARTOLOMEO DA FOGGIA, del 1272 (fig. 98), di complessa costruzione, che ha nella porta triloba d'accesso un accenno gotico. L'ornamentazione musiva di queste due opere è tutta geometrica, ma vi regna la piú copiosa fantasia nel gioco lineare e cromatico.

Anche in Sicilia appare il lavoro di commesso che si chiamerebbe volentieri cosmatesco, nel quale però si introducono forme di tipo arabo. La Cappella Palatina ne offre esempi superbi; anche la Zisa, il Duomo di Cefalú, ecc., che posseggono bei campioni di vera decorazione scultoria, hanno lavori magnifici di tarsia al modo che diremo romano.

Se la scultura romana è povera di figurazioni (notiamo l'altorilievo in S. Giovanni Laterano, rappresentante il Papa Nicolò IV in ginocchio, e il già citato candelabro pasquale del *Vassalletto* in S. Paolo fuori le mura), ricca è invece l'abruzzese, che orna i portali e le facciate di Aquila, Sulmona, Chieti, Lanciano, ecc.

Esuberante la scultura meridionale e siciliana. I modelli classici abbondavano, e il re Federico II ne incoraggiava lo studio. Il Castello delle Torri presso Capua, disegnato, dicono, dallo stesso re, conserva gli avanzi del celebre arco di trionfo: sei figure delle sedici che l'ornavano. Due sarebbero ritratti di Pier delle Vigne e di Taddeo da Sessa, vestiti della toga magistrale e incoronati di alloro; un'energica testa di donna inghirlandata d'edera sarebbe il simbolo di Capua. La felice imitazione dell'antico si anima di elementi veristici. Di NICOLA DI BARTOLOMEO DA FOGGIA, sulla porta d'accesso al pulpito di Ravello, è una meravigliosa testa di donna incoronata (fig. 98), che sarebbe il ritratto della Contessa Sigalgaita Rufolo, figurante la *Mater Ecclesia*. Il Museo di Berlino conserva un altro mirabile ritratto di giovane principessa, proveniente da Scala, vicino a Ravello.

Bellissimi i plutei di marmo di S. Restituta a Napoli e il candelabro pasquale del Duomo di Capua. Ricchi e fin sovraccarichi i portali delle Cattedrali di Altamura e di Ruvo, con protiri poggianti su dorsi di animali di squisito lavoro. Portali e finestre intarsiati hanno le cattedrali di Trani, Troia, Lecce, Bari, Bitonto, ecc. La Cattedra episcopale del Duomo di Bari,

Digitized by Google

poggiante su cariatidi contratte e dolorose (1098), rivela influenze lombarde. Piú massiccia, quella del Duomo di Canosa (1089), poggia su due elefanti, motivo schiettamente mussulmano.

§ 6. **Le porte di bronzo.** - Dominio originale della plastica romanica sono le porte di bronzo, ripresa d'un tema classico. Alle figure in rilievo dell'antica Roma, Bisanzio, piú pittorica che plastica, sostituí per decorazione delle porte metalliche il *niello*, cioè l'applicazione di metalli differenti a superfici lisce. La grandezza economica delle città italiane nel secolo XI, portò in Italia il nuovo sistema decorativo. Le piú antiche sono quelle della Cattedrale di Amalfi (1062) e della basilica di S. Paolo fuori le mura a Roma (1070), eseguite tutte e due a Costantinopoli, con le figure in argento; quelle di San Marco a Venezia, eseguite in parte a Costantinopoli e in parte a Venezia, da lavoranti bizantini. La prima porta bronzea con figure a rilievo è quella di S. Zeno a Verona, con scene della vita di Cristo e di S. Zeno: lavoro ancora grossolano, con figure schematiche e rigide, in cui è palese l'intervento di artefici tedeschi. Bonanno Pisano eseguí le celebri della cattedrale di Pisa (1180) (fig. 97) e del duomo di Monreale (1186). Il rilievo è netto, le scene sono chiare nella composizione; tra le figure si notano accenni d'ambiente, architetture, alberi e rocce; ma il fondo è liscio, con molto spazio vuoto. Cornici semplici e ampie incassano i singoli pannelli e li isolano. A Barisano da Trani si debbono le porte della cattedrale del suo paese (1172) e di quelle di Ravello (1179) e di Monreale (laterali) (1185). Entro i pannelli le scene, d'una grande semplicità, hanno doppia incorniciatura, finemente lavorata al modo bizantino; le figure mostrano poco rilievo e ricordano la scultura in avorio. L'insieme è trito e d'una calligrafia un poco impacciata. Del principio del secolo XIII sono le *Porte della Cattedrale di Benevento* (fig. 96), opera di ignoti che seppero utilizzare l'insegnamento della plastica antica (l'arco di Traiano, a Benevento stessa, era il modello migliore e piú vicino) e della contemporanea, e trarre partito con piú libertà che i predecessori della materia che lavoravano. Sono settantadue pannelli inquadrati entro cornici ad ovuli di gusto classico, ventotto dei quali nelle cinque fasce in basso, occupati da figure di Apostoli e

Digitized by Google

Santi, entro specie di tempietti di cui sporgono gli spioventi dei frontoni, e da quattro maschere leonine con anelli in bocca. I quarantaquattro riquadri superiori contengono scene della vita, morte e resurrezione di Cristo. I quadri della Passione hanno uno spiccato carattere drammatico. La sicurezza della composizione e la vivacità plastica sono singolari in quest'opera imponente. La porta del Duomo di Benevento annunzia e promette i miracoli fiorentini dei secoli successivi.

Digitized by Google

## Capitolo IV

# LA PITTURA ROMANICA

§ 1. **Le origini della pittura murale.** - Come nell'architettura e nella scultura, anche nella pittura appare, dopo l'anno mille, un rinnovarsi di forme, che per la loro caratteristica di cercare un'espressione originale e viva attraverso allo studio dell'antico, chiameremo romaniche. Nel periodo romanico, cioè entro il secolo XIII, sorge da prima lentamente, col progressivo abbandono della tradizione bizantina, poi con piú chiarezza di elementi, uno stile nazionale italiano di pittura.

Il bizantinismo coll'austera figurazione ieratica e col fulgore cromatico della sua tecnica musiva, trionfa ancora nel periodo romanico, anzi ha, nei secoli XI e XII, uno splendore di rinascimento a Venezia e a Palermo. Però, vicino ad esso, si afferma, modesta ma originale, un'arte locale quasi autonoma.

Le grandi basiliche al cui ornamento provvedevano i Papi, e le grandi cattedrali che sorgevano per volontà di príncipi o per orgoglio di liberi Comuni, continuano a coprire le loro absidi, le loro volte, le loro pareti di ricchi musaici, tenendo a servizio, come Venezia, maestranze bizantine: ma le piccole chiese non possono né procurarsi il costoso materiale occorrente all'opera musiva, né attrarre grandi artisti. Esse, che pur vogliono decorare le pareti di quelle immagini e di quelle scene della storia sacra, che son divenute quasi una parte integrante del culto, rinunziano al musaico, e si servono della *pittura murale*. L'arte della pittura murale non s'era spenta del tutto nel periodo paleocristiano e nel successivo. Non possiamo seguirne le vicende,

Digitized by Google

essendo state distrutte le opere. Probabilmente s'era applicata anche alla decorazione delle chiese maggiori, nelle quali successivamente s'era sostituito il musaico, piú ricco e piú durevole. Ce lo dimostrano studi recenti, che ci permisero di scoprire perfino tre strati d'intonaco ricoperti di pitture (per es. in S. Maria Antiqua a Roma si trovarono affreschi bizantini e bizantineggianti riferibili dal secolo V all'VIII).

In quest'umile arte delle chiese povere si rivelano i primi tentativi della pittura originale. In S. Urbano alla Caffarella a Roma, un affresco, con la data 1011, racconta in trentaquattro scene la vita di Cristo. La vivezza dei movimenti, l'eloquenza dei gesti e la chiarezza della composizione la rompono in quel cimelio col bizantinismo, e ricordano la figurazione delle catacombe. Come S. Maria Antiqua è un prezioso museo di pittura murale bizantineggiante, cosí la Chiesa inferiore di S. Clemente, nelle pitture del secolo XI [le storie di S. Alessio e di S. Clemente (fig. 103) sarebbero state eseguite tra il 1073 e il 1084] documenta l'esistenza d'una corrente libera d'ogni influsso bizantino, e segna la prima apparizione d'una pittura *italiana*, che cerca la bellezza delle figure, la dinamica delle scene, la libertà della composizione.

Purtroppo la documentazione storica della pittura murale s'interrompe subito: ma la novità scoperta a S. Clemente s'impone alla rivale arte musiva. Il musaico absidale di S. Clemente stesso (1099-1118) (fig. **101**) segna un ritorno ai principii decorativi classici, ad un'eleganza fluida e latina: e nell'arco trionfale la fissità bizantina sta per tornare austerità romana. Il musaico dell'abside di S. Francesca Romana (1161-1181) ha figure solenni ma vive, come le vedemmo a S. Pudenziana (fig. 22). Il trionfo sul bizantinismo è pieno nel musaico dell'abside di S. Maria in Trastevere (1145): bizantino è solo il ricco vestiario delle persone, un po' estatiche, ma non fisse. Cristo siede in trono con sua Madre e la cinge col braccio destro, appoggiandole sulla spalla la mano: concetto quanto mai estraneo alla figurazione bizantina, affettuosità che è come un lucore d'alba nella notte dello ieratismo.

A rinfrescare la tradizione bizantina e a far ancora prevalere il musaico sulla pittura, servì forse il mecenatismo dell'abate Desiderio di Montecassino (1058-1087), che pontificò poco piú d'un anno col nome di Vittorio III. La badía di Mon-

Digitized by Google

tecassino era stata già, nei secoli VIII e IX, un gran centro d'arte e specialmente di pittura. Le scorrerie saracene avevano soffocata la sua vita. Tornata la pace nella regione, Desiderio risuscitava l'antica attività e, secondo lo storico Leone Ostiense, nel 1070 avrebbe chiamato a lavorare nell'abbazia molti maestri bizantini. Da questi maestri orientali sarebbe nata la *scuola cassinese*, la cosiddetta *pittura benedettina*, ch'ebbe propaggini in Campania, Abruzzo ed altrove. A Capua, S. Angelo in Formis contiene, in una ricca serie di affreschi ben conservati, il capolavoro dell'arte benedettina, precisa e viva, nella quale un po' di schematismo bizantino s'incontra con un originale realismo.

§ 2. **Il musaico in Sicilia e a Venezia.** - La grande arte bizantina inizia in Sicilia, sotto il re normanno Ruggero II, la sua seconda fioritura in Italia, che culminerà nella gloria veneziana. L'*abside del Duomo di Cefalú* (fig. 104), ha tre zone di figure di santi, rigide, stecchite nel loro isolamento; opera dei secoli XII e XIII. Nel catino si leva un grandioso busto di Cristo benedicente che regge con la sinistra un libro aperto verso i fedeli. Il volto emaciato entro la cornice dei capelli e della barba neri, l'espressione triste e pur serena, hanno qualcosa di magnetico, di piú che umano. È del 1148. La Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, la *Martorana* a Palermo, contiene i piú grandiosi affreschi della Sicilia, di lavoro tanto minuto in talune scene, che non si riesce a coglierne il significato. Alla figura centrale grande, sono aggiunte figurazioni episodiche a dimensioni ridotte. Ne risulta un frastagliamento di linee poco facili a seguire. Il Cristo che incorona Re Ruggero ha maestà veramente divina, mentre il re, in posizione frontale, prende la corona in un atteggiamento assai goffo. La cupola, magnifica di riflessi e di toni, mostra in un cerchio il Cristo «Pantocrator», fra quattro angioli leggenti, bizantini (fig. 102). La *Cappella Palatina*, tutta quanta rivestita di musaici, parte d'artisti bizantini (migliori), parte di artisti locali, è schiettamente bizantina anche per la distribuzione delle figurazioni, ispirata alle norme che s'eran ormai fissate e che troveremo anche a S. Marco di Venezia: nella cupola la Chiesa celeste, l'Onnipotente tra le gerarchie celesti, e Santi e Profeti; nell'abside la Chiesa terrestre, la Madonna in trono tra gli arcan-



Digitized by Google

geli, gli Apostoli, i simboli eucaristici e l'*etoimasia* (1). Nelle navate e nel nartece, figure simboleggianti feste liturgiche, scene del Vecchio e del Nuovo Testamento e delle leggende dei santi. Il disegno è in generale vigoroso e netto, le scene sono folte di persone, con architettura e paesaggio. Interessante per la stilizzazione delle piante e degli animali, la scena di caccia nella *Sala di Ruggero*. Il Duomo di Monreale ha uno sviluppo di decorazione musiva enorme, disposto secondo il canone. Fu eseguita tra la fine del secolo XII e il principio del XIII, da artisti siciliani, e colpisce per la sua straordinaria ricchezza e per parecchie infedeltà realistiche ai principii figurativi bizantini (fig. 106).

S. Marco di Venezia nel secolo XII alimenta la sfavillante rinascita bizantina. Inutile tentare una descrizione del miracoloso lavoro musivo che ricopre, per migliaia di metri quadrati, in uno sfondo aureo d'inverosimile ricchezza, pareti, volte, cupole, lunette, sottarchi con figurazioni decorative, simboliche, narrative (fig. 107). La riproduzione non può dare un'idea adeguata di tanto splendore di luci e di colori. Contentiamoci di notare che nelle figurazioni di S. Marco, i maestri bizantini hanno creato la forma piú perfetta del loro stile: la posizione delle figure è frontale, ma ognuna di esse ha parte all'azione rappresentata; le scene sono composte con sicura visione dell'insieme; i volti hanno spesso un'espressione individuale viva. La decorazione prosegue nell'atrio della basilica con curiose figurazioni bibliche, ispirate ad un naturalismo antibizantino per eccellenza (fig. 108).

Anche a Torcello (Duomo), ad Aquileia, a Trieste e in altri luoghi del Veneto, si riflette lo splendore dell'arte bizantina di Venezia: la stilizzazione è bellezza ed espressione sublimata di intima religiosità, non fissità morta di lineamenti e di atteggiamenti.

§ 3. **Pitture murali a Parma e nel Lazio.** - Mentre a Venezia il musaico e lo stile bizantino creano il loro capolavoro, nel Battistero di Parma ci si presenta, verso la fine del secolo XIII, la pittura murale applicata alla decorazione della cupola. Sono sei zone di dipinto, compresi i pennacchi. La piú interessante è la quinta, alla base della cupola, con la vita del Battista, dove il movimento e la romana austerità delle figure

(1) Cosí si chiama la figurazione del trono vuoto ove sederà Cristo in veste di giudice.

Digitized by Google

e l'animazione dei gesti mostrano l'abbandono deciso dello stile bizantino e talvolta preannunziano il Quattrocento toscano.

Anticipo originale della decorazione dipinta, che troveremo nel Rinascimento cosí diffusa, sono le figure di santi affrescate nella facciata del Duomo di Reggio (sec. XII-XIII).

La cripta di S. Magno nella Cattedrale d'Anagni e il *Sacro Speco* (il primo convento di S. Benedetto) a Subiaco conservano opere d'importanza capitale nella storia della pittura. Le storie di S. Magno ci sono raccontate da tre pittori ignoti di nome, ma bene individuati nel loro stile. La forma è bizantineggiante, ma grandiosa nella composizione e magnifica di colore nel primo dei tre, che si suol chiamare, per distinguerlo, *Maestro delle traslazioni*. Un secondo pittore, assai piú rozzo, probabilmente un monaco, perché la sua maniera ha qualche cosa di benedettino e si è voluta trovar la sua mano nei dipinti del Sacro Speco, è ancora del tutto bizantino nel costruire e nel figurare; un terzo avrebbe eseguito l'ornamentazione e sarebbe romano. Al *Sacro Speco* troviamo un'arte ingenua, che interessa per la semplicità e originalità delle composizioni. Qui intanto appare il primo nome d'artista: *Magister Conxolus*. Nella Cappella dedicata a S. Gregorio si ha forse il ritratto, certo la prima figurazione di S. Francesco, biondo con gli occhi azzurri, mentre i biografi gli attribuiscono barba, capelli e occhi neri. Il santo è senza stimmate, e sul fondo il pittore scrive abbreviata la semplice denominazione di *Frater*. Il dipinto è probabilmente del 1228 (S. Francesco avrebbe visitato il convento benedettino nel 1218). Le scene della vita di S. Benedetto nella Chiesa inferiore di Subiaco, come le pitture di S. Clemente a Roma, offrono temi nuovi all'artista, ed hanno relativamente la stessa importanza che quelle di S. Francesco in Assisi per Giotto. Qui siamo ancora nella tradizione bizantina della scuola benedettina, ma il naturalismo ingenuo si fa strada verso la verità e la vita.

§ 4. **Il Torriti e il Cavallini a Roma.** - Ed eccoci tornati a Roma, dove ormai esiste un'arte *d'autore*. Jacopo Torriti, Filippo Rusuti e Pietro Cavallini sono le prime personalità artistiche ben definite nei modi d'espressione, attraverso ai temi che ci ripresentano.

Al Torriti appartengono il musaico absidale di S. Giovanni

Digitized by Google

in Laterano e quello celebre di S. Maria Maggiore. Il primo, ora molto restaurato, conserva la composizione paleocristiana: due zone; nella prima, al centro, la mistica Croce gemmata sulla collina di Gerusalemme, d'onde scaturiscono i quattro fiumi, simboli dei Vangeli, a dissetare il gregge dei fedeli (cervi e pecore); a sinistra, la Madonna, il donatore Papa Niccolò IV, S. Pietro e S. Paolo; a destra, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e S. Andrea (1). Sulla croce discende la colomba dello Spirito Santo. Nella zona superiore, sopra un cielo di cobalto, cosparso di cirri, in un alone di angeli volanti, grandeggia il mezzo busto di Cristo. La dolcezza delle figure e specialmente la maestà serena del volto di Cristo dànno pregio a questo lavoro che, quanto a composizione, manca di originalità.

Ma l'*Incoronazione della Vergine*, nell'abside di S. Maria Maggiore (fig. 109) si deve considerare come una delle piú grandi opere pittoriche compiute prima di Giotto. Al centro, in un tondo azzurro stellato d'oro, sopra un fulgido trono seggono Cristo e la Vergine alla sua destra. Cristo pone sul capo della Madre, che alza lievemente le braccia in atto di preghiera quasi respingendola, una corona. Intorno, i nove cori degli angeli alati; ai piedi del trono, tra le stelle, il sole e la luna. A sinistra si scorge il committente papa Niccolò IV inginocchiato, e al suo tergo avanzano S. Pietro, S. Paolo, S. Francesco; a destra si prostra il cardinale Jacopo Colonna, seguíto da S. Giovanni Battista, da S. Giacomo e da S. Antonio da Padova. In alto, nel cielo della conca, vibrano girali di classica bellezza, con animali simbolici.

Continuatore del Torriti, piú rozzo di forma e primitivo nella composizione piú spaziata, ma con lo stesso spirito di libertà inventiva, fu FILIPPO RUSUTI, che lavorò di musaico a S. Maria Maggiore stessa e poi in Francia, chiamatovi da Filippo il Bello.

PIETRO CAVALLINI appare alla fine del secolo XIII, erede di tutte le conquiste faticosamente compiute dalla scuola romana nella tecnica che egli raffina e approfondisce, volgendola ad una sua originale visione, libero d'ogni medievalismo, primo maestro del Rinascimento.

(1) Niccolò IV, ch'era francescano, fece aggiungere le figure di San Francesco e di S. Antonio da Padova.

Digitized by Google

Non si hanno molte notizie della sua vita (le prime del 1279, le ultime del 1316). Nel 1291 ornò la conca dell'abside di S. Maria in Trastevere di sette storie a musaico; nel 1293 dipinse a fresco il *Giudizio Universale;* nel 1308 era a Napoli, chiamatovi da Carlo d'Angiò. Gli si attribuiscono due storie d'Isacco nella Chiesa superiore di Assisi e un affresco a S. Giorgio in Velabro a Roma (*Gesù tra S. Sebastiano e S. Giorgio).* Il resto delle sue opere andò distrutto.

Lo squisito lavoro delle parti decorative nei suoi musaici lo fa pensare uscito da scuola cosmatesca. Prodigioso colorista, tolse al musaico la secchezza del disegno e seppe adoperare le mezze tinte ed ombreggiare in modo da ottenere un rilievo perfetto. Tentò anche, valendosi di elementi architettonici dell'ambiente, che per il primo determinò con precisione, la creazione dello spazio con una disposizione prospettica di piani, conservando la sproporzione dimensionale delle figure, non per errore di disegno, ma per distinguere l'episodio dal tema.

Si confrontino le due *Natività di Maria* e *di Gesù* in Santa Maria in Trastevere: la prima umana, naturale, la seconda mistica, quasi simbolica. S. Anna (fig. 105) è in una camera ideale riccamente ornata con edicolette dal cortinaggio minuziosamente lavorato; la puerpera è seduta su un lettuccio ad archetti, appoggiata a lussuosi cuscini, serena ma pensosa, come astratta; due serve la ministrano, guardandola con rispettosa curiosità, quasi sorprese di non vederla badare alle loro offerte di servigi. A piè del letto, la levatrice dall'espressione energica, tenendo con professionale disinvoltura la neonata sul ginocchio destro, prova con la mano sinistra la temperatura dell'acqua che una fante versa nella conca preparata per lavare la bimbetta. Sant'Anna occupa la maggior parte del quadro, la figlia si inserisce al limite della sua persona; il resto è episodio, ma dà la nota umana. Troviamo qui per la prima volta la vita riprodotta in tutta la sua ricchezza visiva ed emotiva. Il Cavallini fissa con profondo se pure ingenuo senso di bellezza il modo di trattazione d'un tema che fornirà al Ghirlandaio e ad Andrea del Sarto l'occasione per due capolavori.

Nella *Natività di Gesù* (fig. 110), ogni elemento realistico è assente. La figura della Madonna sdraiata sopra un materasso ideale che crea una specie di candido alone alla sua persona maestosa, campeggia vicino alla greppia-culla, alla quale

Digitized by Google

s'affacciano il bue e l'asino, in una grotta (il masso pare piú nube che pietra). A sinistra, due angeli cantano una lauda; sopra splende la stella cometa; a destra, un angelo dà il grande annunzio con un cartiglio ad un pastore incuriosito. Piú in basso, a sinistra, S. Giuseppe è assorto in meditazione. A destra si svolge tutta una scena arcadica deliziosa: un piccolo gregge pascola, e un pastorello seduto, suona il corno gonfiando le gote, mentre il cane in riposo tien d'occhio le pecore. È il mistero della redenzione contemplato nel suo momento iniziale, nella sua esternazione fra gli esseri e le cose umili.

Il *Giudizio Universale* del convento di S. Cecilia in Trastevere è un affresco guasto dal tempo e dagli uomini. Cristo, il cui volto ha la statica bellezza dello Zeus fidiaco, nobilitata da un'espressione d'austera bontà (fig. 111), siede su un trono circondato d'angeli. Gli Apostoli impassibili attendono la sentenza del Giudice infallibile. Maria e Giovanni s'avanzano dai due lati supplicando. La zona inferiore è frammentaria e si ricostruisce solo ipoteticamente con la fantasia. Meravigliosa la disposizione dei colori, la costruzione della scena, la bellezza espressiva dei visi, la pienezza plastica delle figure.

L'importanza storica del Cavallini, oltre che nell'aver infuso nella pittura uno spirito nuovo, consiste anche nell'aver portato la tecnica del musaico all'apice della perfezione, per mostrarne l'inferiorità di fronte alla pittura murale.

§ 5. **I crocifissi e le ancone.** - Già alla metà del secolo XIII la decadenza del musaico appariva, e si delineava la preferenza per le pitture. Anzi in Toscana si sviluppa la *pittura da altare* su tavola, anche questa di derivazione bizantina (le *icone* ieratiche usate dalle Chiese orientali.)

In principio il *Crocifisso* era rappresentato appeso alla croce, vivo, sorridente, vestito di ricchi abiti bizantini. Nel Duomo di Spoleto c'è un crocifisso di Alberto Sotio che lo presenta cosí, ma spogliato. Al braccio lungo della croce si aggiungevano lateralmente delle ali sulle quali si dipingevano figure della Passione: oppure, al piede del braccio verticale e alle terminazioni dell'orizzontale, vi erano piccole tavole con figure, busti di santi, scene. Il periodo romanico, agitato da profonde passioni religiose, che fa le Crociate, che vede sorgere le eresie evangeliche apocalittiche dei valdesi, degli apostolici e gli

Digitized by Google

ordini mendicanti, spinto anche dal suo intimo verismo, rappresenta il Crocifisso negli spasimi dell'agonia, con la testa coronata di spine e sanguinante, reclinata sulla spalla destra, col corpo disfatto dalla sofferenza. Accanto al Crocifisso, nel periodo romanico, sta sugli altari l'imagine della *Madonna col Bambino in grembo*, in rigida posizione frontale. I margini della tavola ai lati della figura sono spartiti in piani contenenti piccoli quadri con figure e composizioni, oppure sono occupati da cori angelici. Il margine inferiore della tavola è separato orizzontalmente con una schematica architettura e presenta figure di santi. Son queste le *pale d'altare*, le *ancóne* (*ancóna*, corruzione del nome greco *icóna*), rozzi oggetti di devozione piuttosto che vere opere d'arte.

A Pisa nel secolo XIII esiste una corrente pittorica, ancora attaccata alla tradizione bizantina, che produce, con alquanta monotonia, molte di queste ancone e crocifissi: e i suoi modi si diffondono per tutta la Toscana. Per il tipo del crocifisso indichiamo: GIUNTA PISANO (notizie dal 1229 al 1254), a S. Ranieri in Pisa e a S. Maria degli Angeli in Assisi; i suoi alunni *Enrico di Tedice* a S. Martino di Pisa (fig. 113) e *Ranieri d'Ugolino*, al Museo di Pisa; e infiniti anonimi crocifissi nelle chiese e nelle collezioni toscane. Per il tipo della Madonna: numerosi anonimi e la splendida Madonna della scuola pisana, del Museo di Pisa. L'iconografia di S. Francesco è particolarmente abbondante e varia. *Bonaventura Berlinghieri* a Pescia, a Lucca, *Deodato Orlandi* a Pisa e a Lucca, e molti anonimi a Pisa, Lucca, Siena, Pistoia, Firenze, Assisi, ecc. rappresentano il Santo dell'umiltà, rigido nel suo saio, con la sinistra levata a mostrare nel palmo le stigmate. Nello stesso indirizzo, povero di personalità e tutto ascetico, dipingono MARGARITONE D'AREZZO e i fiorentini ANDREA TAFI e COPPO DI MARCOALDO.

§ 6. **Cimabue.** - A Firenze, verso la fine del secolo XIII, appare il maggiore maestro d'ancone (genere importantissimo come padre del quadro di cavalletto): CENNI DEI PEPI, detto CIMABUE.

È opportuno considerare lo stato della pittura in Firenze all'epoca sua.

Il *bel San Giovanni* ha i musaici piú ricchi di questo periodo, e la cede solo a Venezia e a Palermo. Si cominciò ad ornarlo nel 1225 per opera del francescano FRATE JACOPO (che il Vasari

Digitized by Google

confonde con fra' Jacopo Torriti), e vi lavorarono artefici romani e veneziani, tra i fiorentini Andrea Tafi e Gaddo Gaddi. La figurazione è bizantina o bizantineggiante. Notiamo la macabra rappresentazione di Lucifero tra i dannati, e la gigantesca figura di Cristo, alta 8 metri (fig. 114), e soprattutto la novità architettonica delle figure inginocchiate su capitelli corinzi che reggono i quadri. Esse sono i precursori degli *ignudi* della Sistina. Il musaico è per la prima volta usato nel Battistero fiorentino con funzioni architettoniche, a figurare fregi, balaustri, colonne, archi.

La giovinezza di Cimabue si svolge durante la crisi tecnica attestata dal Battistero. Non sarebbe esatto considerarlo in antitesi decisa con la tradizione bizantina. Egli deriva dalla scuola toscana, bizantineggiante, e non ne disdice mai gli insegnamenti. La sua dimora a Roma (1272) lo mise a contatto con un'arte assai diversa da quella che egli teneva per modello, e gli destò il senso della grandezza e della potenza (non lo conosciamo che come autore di *Maestà*). Mantenne la costruzione del quadro come gliela dava la tradizione del suo paese, ne rese piú nobile la forma, cercò la novità nei particolari, la bellezza dei volti, la verità degli atteggiamenti, la profonda umanità nel divino.

È difficile stabilire con certezza il valore estetico e l'importanza storica dell'opera di lui. Molte opere sono sparite, di parecchie è discussa l'attribuzione, tutte sono guaste dal tempo, alterate dai ritocchi, sbiadite nel colore. È suo il *San Giovanni* dell'abside nel Duomo di Pisa. Sua quella turbinosa (e purtroppo torbida) *Crocifissione* di Assisi (Chiesa superiore), che, per la costruzione orizzontale, e per l'impeto che sconvolge il cielo e la terra intorno all'eccelsa immobilità della vittima, ci fa pensare al Tintoretto. Nella Chiesa inferiore d'Assisi, a lato della conclusa figurazione della Madonna in trono col Bambino sulle ginocchia, circondata da angeli, appare, isolato ed estraneo, S. Francesco. Il Cimabue piú autentico e piú comprensibile per noi è nella *Madonna di S. Trinita*, agli Uffizi, cosí ingenua e delicata (fig. 115). La Vergine siede su un trono minutamente ornato, che due schiere d'angeli sembra tengano sospeso in cielo, e mostra il Bambino seduto sulle sue ginocchia. Sotto, tra gli archi della predella, sorgono quattro busti ruvidi e barbuti di Profeti.

Digitized by Google

La *Madonna della Cappella Rucellai* a S. Maria Novella (fig. 116), attribuitagli nella tradizione secolare, gli fu tolta dalla critica moderna che la rende alla scuola senese e forse a Duccio stesso.

Cimabue conclude il periodo romanico della pittura a Firenze. Al patrimonio della tradizione locale egli aveva aggiunto le esperienze romane, ed era riuscito ad esprimere la sua visione personale entro le vecchie forme. Ai successori lasciava l'esempio del come si possa sentire l'influenza straniera senza snaturarsi, il modello d'un disegno preciso (non miniaturistico, calligrafico, piuttosto, se mai, musivo, scultorio) e d'un colorire unitario nei toni, pur con la piú ricca tavolozza. La leggenda ne fa il maestro di Giotto. Vedremo come l'alunno abbia superato il maestro per continuarlo.

§ 7. **Duccio di Boninsegna.** - Mentre a Firenze si veniva lentamente costituendo una maniera locale di dipingere che, mossa dalla iconografia bizantina, giungeva, diremmo, per graduale sostituzione di elementi, all'idealizzazione personale della vivente realtà, Siena iniziava un indirizzo suo in pittura.

A Siena non v'è tradizione di musaico, e la pittura comincia su tavola. Seguirà l'affresco. Il primo pittore senese è GUIDO DA SIENA, del quale abbiamo una *Madonna in trono*, firmata dal 1221 nel Palazzo Comunale di quella città, ed altre nel Museo e nel Duomo. Nelle sue opere e in molte altre anonime del suo tempo, la forma resta bizantina, ma molto liberamente. Il disegno si allarga e si ammorbidisce; la rigidezza si stempra; la composizione si snoda, si chiarisce, si anima; i colori sono vivi, ricchi, ma dolci; la bellezza armoniosa dei lineamenti e degli atti nelle soavi Madonne, delicatamente umane, designa la divinità meglio che la freddezza e la rigidità sacerdotale dei modelli greci.

Dobbiamo riconoscerlo, le contemporanee figurazioni fiorentine hanno del rozzo al confronto. Il modo greco infosca e dissecca pure le selvagge figure di Giunta e di Margaritone.

DUCCIO DI BONINSEGNA (prima notizia 1279-morto nel 1319) porta alla perfezione la maniera creata in mezzo secolo dai maestri senesi. Nessun segno di ribellione nella sua opera, e nessuno sforzo. Un contratto della compagnia dei Laudesi

Digitized by Google

di S. Maria Novella a Firenze che gli allogava, nel 1285, una *Madonna in trono con angeli*, gli fa attribuire quasi con sicurezza la *Madonna Rucellai* (fig. 116), che la critica moderna riscontrando le opere, contestava ipoteticamente a Cimabue. Il pittore trova in quell'ancona augurale e leggendaria, dolci forme e mansueti volti d'angioli genuflessi, e dal viso ovale della Vergine, ancora paludata d'un manto da diaconessa, fa raggiare un insolito sorriso di leggiadria e di mansuetudine femminile. La tavola splende ancora di calme rutilazioni nell'ombra satura d'incenso della Cappella Rucellai: quando il sole brilla sulle nitide e ingenue forme, è come un'alba che rompa tremula d'ori: alba simbolica che prelude al limpido mattino della Rinascenza.

Notevole interesse storico ha per noi il Polittico di Duccio nella Galleria dell'Accademia di Siena, con la *Vergine e Santi*, esemplare perfetto dell'arte senese nella costruzione cuspidale degli sportelli e dell'insieme. Ma il capolavoro meraviglioso di lui è la gran pala d'altare — la *Maestà* (1308-11) — conservata nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena. È un'ancona di vaste dimensioni (base m. 4,20 - m. 2,10), destinata all'altar maggiore del Duomo. L'altare era isolato, e la tavola dipinta sulle due facce. Sull'anteriore è esaltata la Madonna, tra schiere di Santi (fig. 117). Nella faccia posteriore, ventisei quadretti narrano le storie della Passione di Cristo (1). Un evasato trono architettonico, circondato da schiere di beati, le cui teste simmetriche spiccano sul dorato disco delle aureole, accoglie la Madonna, ancora rigida e bizantineggiante, avvolta in un ricco manto blu cupo. Il Bambino ch'ella regge sul grembo, è vestito d'una tunica di velo dalle sottilissime guizzanti pieghe. Una vaga ghirlanda d'angioli circonda il trono e si appoggia al dossale drappeggiato d'oro, protendendo i volti animati a soave curiosità, sotto le capellature ricciolute e ingemmate. Nell'insieme la scena è solenne e maestosa, ma non immune dall'euritmia inflessibile del vecchio stile greco, dall'accalcamento di figure parallele che sembrano incollate sul fondo. Le teste sono bel-

(1) La tavola aveva un coronamento con sette storie della Madonna, dall'Annunciazione all'Incoronazione, e una predella con nove episodi della vita di Maria e di Gesú. Nel secolo XVIII fu segata; parecchi dei quadretti esularono a Londra e a Berlino, altri andarono perduti.

Digitized by Google

lissime, soavi o severe: ma non splende ancora nei singoli volti degli adoranti luce di personalità. Il colore ricco, benché contrastato dal metallico fulgore degli ori, sconfigge le funebri fumolenze e il verdastro cadaverico delle icone orientali. L'esecuzione calligrafica non diminuisce l'effetto dell'insieme. Se si esamina il ciclo di piccoli pannelli della facciata posteriore, senza reverenza pel documento quasi millennario, e senza valutazione delle conquiste che esso rappresenta, ci si imbatte in piú d'una figurazione che può apparire d'una ingenuità quasi barbara. Il cincischio metallico delle pieghe dei panni, le architetture fogliacee, appoggiate ad esili steli a spirale, gli alberi come macchie opache dal contorno frastagliato di pampano, le rupi d'ocra e d'ebano tagliate a squame o scavate a volta di forno, le scene imbussolate in stanzette o edicole che sembrano scatole: tutti elementi d'un'arte che albeggia, che è ancora manifestamente incapace di renderci la bellezza plastica e colorata della natura, nonché il suo verace aspetto. Eppure Duccio, oltre che per un vivo senso del moto e della spazialità, ci attrae per un suo gusto di musica lineare, per il dominio dell'arabesco consciamente decorativo che serpeggia ovunque, nelle ammantate sagome delle figure, nelle sinuosità dei gesti, nel raggruppamento svariato e accidentato dei personaggi, nel dentellamento degli alpestri paesi. Il dramma geme e si torce sul fondo di vacuo cielo della *Crocifissione* grandiosa, piú tragica e umana che quelle di Giunta Pisano e dello stesso Giotto; il soggetto di *genere* evoca un intero popolo in festa tra gli alberi e le arcate d'una città, nell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme;* l'idillio si abbozza fra le macerie erbose e le schegge di basalte, nell'*Incontro di Gesú risorto con la Maddalena.* Il *Bacio di Giuda* (fig. 119) è concepito con turbini di moto, ma con una coesione granitica. Le *Marie al sepolcro* posseggono in sommo grado quella monumentalità che si suol negare alla scuola senese. Un altro Giotto è dunque sorto qui, altrettanto sintetico ed incisivo, e certo piú sensualmente pittorico del grande Fiorentino, al quale un maggiore senso del rilievo e della vita reale toglieva la possibilità di creare sottili rabeschi armonici con l'epico pennello. Per conto proprio, Duccio di Boninsegna inaugurava in questi quadretti colmi di figure, ignaro del tutto delle contemporanee conquiste dell'amico di Dante, la nuova visuale dell'arte che consiste nel rendere, attraverso

Digitized by Google

ai fissi tempi del dogma la vibrazione molteplice e suggestiva della vita, e intanto infondeva nella pittura, con la spontaneità d'un iniziatore, l'anima di eleganza e di ritmo che doveva palpitare per due secoli nei dipinti senesi.

Con Cimabue e Duccio cominciano a individuarsi una scuola fiorentina e una senese. Cimabue e Duccio operano tutti e due nell'orbita bizantina; Cimabue si travaglia a modo suo per uscirne, e Duccio per rimanervi. Dalla durezza di Cimabue usciranno Giotto e Masaccio; dalla grazia e dalla soavità di Duccio, la grazia e la soavità di Simone Martini e dei Lorenzetti.

All'alba del secolo decimoquarto, la scuola bizantina ha così generato due scuole che tra poco si separeranno per sempre.

Digitized by Google

## Capitolo V

# LE ARTI MINORI NEL PERIODO ROMANICO

Vedemmo già come nell'architettura fosse esuberante l'ornamentazione romanica, e come la pittura e la scultura si applicassero ampiamente col simbolismo di animali e piante, con miti classici, leggende cristiane, favole orientali, a significare la funzione e la destinazione di elementi costruttivi (capitelli, colonne, basi, archi, fregi, cornici, porte, finestre, ecc.) o di arredi (cibori, altari, cattedre vescovili, pulpiti, cori, ecc.). Con la stessa fantasiosa inventiva si decorarono il mobilio e la suppellettile chiesastica (casse, cassette, armadi, leggii e candelabri, calici, patene, reliquiari, pallii, paliotti, ostensori, pissidi) e i paramenti sacri (mitre, piviali, pianete, stole, ecc.). I motivi ornamentali furono i piú vari: geometrici — veri laberinti di linee — figurativi (animali, piante, uomini), realistici, fantastici, simbolici; e furono interpretati con la piú grande libertà d'invenzione. Le materie trattate, del pari infinite: creta, pietra, marmo, porfido, avorio, stagno, piombo, ferro, rame, argento, oro, gemme, legno. Gli stili nell'universalismo medievale si contaminarono, si sovrapposero, si fusero; elementi classici, alessandrini, bizantini, barbarici, mussulmani si mescolarono liberamente in combinazioni originali capricciose.

Impossibile compendiare in una rappresentazione schematica l'inesauribile varietà di forme che ci presenta l'immensa quantità di oggetti in tre secoli di attività.

I prodotti delle arti minori sono originati dalla stessa visione formale che ispirò l'architettura, la scultura, la pittura

Digitized by Google

L'arte romanica è sommamente unitaria: un capitello, che si intravvede appena nella penombra delle navate, è lavorato con la stessa minuziosa finitezza d'una bacinella che si può esaminare da vicino tenendola in mano.

Tralasciamo di far cenno di tutto ciò che avemmo occasione di vedere a proposito dell'architettura, della pittura e della scultura (pavimenti, balaustre, capitelli, colonne, basamenti, archi, fregi, pulpiti, porte, finestre, ecc.) e indichiamo qualche caratteristico lavoro: l'aquila di rame sbalzato nel pulpito di S. Ambrogio a Milano (sec. XI) (fig. 86) e i battitoi di bronzo delle cattedrali di Susa e d'Oristano, documenti d'uno stile che, nel suo quasi barbaro amalgama di forme animali, rivela un energico senso decorativo.

Il Tesoro di S. Marco a Venezia è un prezioso museo d'oreficeria bizantina. La *Pala d'oro* (fig. 122) è il capolavoro di questo genere, opera d'artisti greci, terminata da veneziani e senesi. È una profusione d'oro, gemme e smalti, in una composizione minuziosissima che sembra concentrare in breve spazio il rivestimento musivo d'una chiesa. Angeli, santi, scene del Vangelo, il tutto inquadrato in un ritmo simmetrico di archetti, finestre, quadrati, dischi. Nel centro della parte inferiore domina, in una mandorla, il *Cristo Pantocratore*, fra i quattro tondi che contengono gli Evangelisti. Quest'opera dal prodigioso sfolgorio assomma, in ampliamenti, rimaneggiamenti e restauri, un lavoro di piú generazioni d'artisti, dal secolo XI al XIV.

Infinitamente meno ricche, ma importanti per il lavoro sculturale vero e proprio (le figure nella *Pala d'oro* son tutte a smalto), sono le pale d'argento delle cattedrali di Cividale e Città di Castello.

Anche alla rilegatura dei libri si applicò l'oreficeria, con rilievi, smalti e filigrane. Si conservano le coperte di Evangeliari (sec. XI-XII) nel Tesoro di S. Marco, nel Duomo di Milano, in S. Giovanni in Laterano, nel Duomo di Vercelli e a Chiavenna (fig. 118), tutte di forma bizantina.

Sviluppo sempre maggiore prende nei sec. XI-XIII l'arte di ornare libri liturgici (evangeliari, epistolari, antifonari, salteri) con iniziali, fregi, figure e quadretti, arte che vedemmo nascere nei conventi benedettini. Un realismo ingenuo anima i quadretti che riproducono scene della vita contemporanea: per esempio, l'architetto Lanfranco che dirige la costruzione

Digitized by Google

del Duomo di Modena (sec. XII), nell'archivio della Cattedrale di Modena, o la *Lettura dell'exultet*, nel Duomo di Capua. Le iniziali divengono pretesto per figurazioni complete, di carattere decorativo, o per veri quadri, in cui nulla è dimenticato. L'iniziale riprodotta alla fig. 120 arieggia la *Natività* a musaico del Cavallini. Verso la fine del secolo XIII troviamo fiorenti scuole laiche di quest'arte, che si applica a libri profani. Sale in fama particolare ODERISI DA GUBBIO che ha continuatori a Bologna, dov'egli morí, pare, nel 1299 (cfr. Dante, *Purg.* XI, 79-83). GIOVANNI DA GAIBANA, vicino a Padova, lascia in un epistolario del Duomo di Padova (1259) uno dei documenti piú splendidi della miniatura romanica: la gioia dei colori vi raggiunge il colmo per quel tempo.

Nell'avorio appare in Italia minore l'originalità, prevalendo modelli e forme bizantine o germaniche. Indichiamo il paliotto della Cattedrale di Salerno, con scene della vita di Gesú.

Poco notevole la produzione di ceramiche e vetri in questo periodo. Tuttavia, alla fine del secolo XIII, Murano ha già trovato le sue colorature ialine e le sue forme armoniose e originali, spesso abbellite da applicazioni di filigrana d'argento.

Nelle stoffe la superiorità degli artefici orientali continua; però sorgono già nel secolo XII laboratori in Italia, che, attraverso all'imitazione dei modelli, s'accingono a creare uno stile loro proprio. Notevoli le stoffe normanne conservate nel Museo di Vienna. Lo splendore della corte di Ruggero II favorisce lo sviluppo di quell'arte in cui ricamo, oro, gemme e ricchi colori fanno alleanza. Dei paramenti sacri ricordiamo la cosiddetta *Dalmatica di Carlo Magno* (secondo la leggenda sarebbe il vestito da lui indossato per l'incoronazione a imperatore) a San Pietro in Roma: lavoro di fine ricamo, che i critici spostano dal X al XIV secolo! — e il *Piviale di Bonifacio VIII*, nel Tesoro della Cattedrale d'Anagni (sec. XII), decorato ad aquile, leoni e colombe.

## LETTURE DEL LIBRO SECONDO

### 1. - La Basilica di S. Marco.

Nulla può compararsi a S. Marco di Venezia, né le cattedrali di Colonia, di Strasburgo, di Siviglia, e neanche la moschea di Cordova: è un effetto sorprendente e magico. La prima impressione è quella di una

Digitized by Google

caverna d'oro incrostata di gemme, splendida e cupa, scintillante e insieme misteriosa. Ci si chiede se si è dentro a un edificio o in un immenso cofano da gemme, tanto ogni idea d'architettura è qui superata.

Le cupole, le volte, gli architravi, i muri sono ricoperti di dadi di cristallo dorato, fabbricati a Murano, d'uno splendore inalterabile, in cui la luce freme come sulle scaglie d'un pesce, e che servono di campo per l'inesauribile fantasia dei musaicisti. Dove il fondo d'oro si arresta, comincia un rivestimento di marmi preziosi e svariati al possibile. Dalla volta discende una grande lampada in forma di croce a quattro bracci, dalle punte a fior di giglio, sospesa ad una palla d'oro lavorata a filigrana, d'un effetto meraviglioso quando è accesa. Sei colonne d'alabastro striato, dai capitelli di bronzo dorato, d'un corinzio fantastico, reggono eleganti arcate, sulle quali circola una tribuna che fa il giro di quasi tutta la chiesa. La cupola forma, col Paracleto per mozzo, le vele per raggi e i dodici Apostoli per circonferenza, un'immensa ruota di musaico.

Nei pennacchi, lunghi angioli pensosi stagliano le ali nere su una zona illuminata da fulvi lucori. La cupola centrale, che si scava all'interzione dei bracci della croce greca disegnata dal piano della basilica, offre nella sua vasta coppa Gesú Cristo, seduto su un'arco di sfera stellato, sostenuto da due coppie di serafini. Sopra di lui, la Madre divina ritta fra due angioli, adora suo figlio nella sua gloria, e gli Apostoli, separati ciascuno da un albero dal disegno ingenuo, che simboleggia il giardino degli Olivi, formano al loro Sovrano una corte celeste. Virtú teologali e cardinali sono annidate negli intercolunnii delle finestre del cupolino che rischiara la volta. I quattro Evangelisti, seduti in gabinetti in forma di castelli, scrivono i loro preziosi libri alla base dei pennacchi, la cui punta estrema è occupata da figure emblematiche, che spandono da un'urna inclinata sulla loro spalla, i quattro fiumi del Paradiso: il Ghihon, il Pison, il Tigri e l'Eufrate.

Piú lungi, nella cupola seguente, il cui centro è occupato da un medaglione della Madre di Dio, i quattro animali familiari degli Evangelisti, liberati questa volta dalla tutela dei loro padroni, si dànno alla custodia dei santi manoscritti, in attitudini chimeriche e minacciose, con un lusso di denti, di artigli e di grandi occhi, da disgradarne i dragoni delle Esperidi.

In fondo all'absidetta che riluce vagamente dietro l'altar maggiore, si delinea il Redentore, in aspetto gigantesco e sproporzionato, per rivelare, secondo l'uso bizantino, la distanza dal personaggio divino alla debole creatura. Come il Giove Olimpico, quel Cristo, se si alzasse, sfonderebbe la volta del suo tempio.

L'atrio della basilica è colmato di scene dell'Antico Testamento: l'interno contiene il Nuovo per intero, con l'Apocalisse per epilogo. La cattedrale di S. Marco è una grande bibbia d'oro, istoriata, alluminata, fiorettata, un messale del Medioevo su grande scala. Da otto secoli una città sfoglia quel monumento come un libro di figure, senza potersi mai saziare nella sua pia ammirazione. Accanto all'immagine si trova il testo: dappertutto salgono, discendono, circolano iscrizioni, leggende in greco e in latino, versi leonini, versetti, sentenze, nomi, monogrammi, campioni delle calligrafie di tutti i paesi e di tutti i tempi. Dappertutto la lettera nera traccia il suo rabesco sulla pagina d'oro, attraverso la policromia del musaico. S. Marco è piuttosto ancora la chiesa del Verbo che

Digitized by Google

la chiesa dell'Evangelista, un tempio intellettuale che, senza curarsi di nessun ordine architettonico, si costruisce con versetti della vecchia e della nuova fede, e trova il suo ornamento nell'esposizione della sua dottrina... Al fondo si spiega il coro, con la balaustrata, le colonne di porfido, la fila di statue scolpite dai fratelli Delle Masegne, e la grande croce di metallo a sbalzo di Jacopo Bennato, i due amboni in marmi colorati e l'altare che si intravvede sotto un baldacchino, fra quattro colonne di alabastro greco, cesellate come un avorio cinese da mani pazienti che hanno scritto tutta la storia della Vergine e del Cristo in figurine alte pochi centimetri.

T. GAUTIER, *Viaggio in Italia.*

## 2. - Il Duomo di Pisa.

Nel 1083, per onorare la Vergine che aveva loro largita la vittoria su Saraceni di Sardegna, i Pisani cominciarono a costruire il Duomo.

È una basilica quasi romana, voglio dire un tempio sormontato da un altro tempio, o, se vi piace meglio, una casa che ha il suo fastigio per facciata, e quel fastigio è tagliato in cima per portare un'altra casa piú piccola. Cinque file di colonne rivestono tutta la facciata coi loro portici sovrapposti. A due a due, esse si accoppiano per portare piccole arcate. Tutte quelle nitide creature di marmo bianco sotto la loro arcata nera, formano il popolo aereo piú grazioso e piú inatteso. In nessun luogo si vede affiorare il doloroso sogno del medioevo settentrionale; è la festa d'una giovane nazione che si sveglia e che, nella gioia della sua ricchezza recente, celebra le sue divinità. Ha raccolto capitelli, ornamenti, colonnine intere sulle coste lontane in cui l'hanno condotta le sue guerre e il suo commercio, e quei frammenti antichi si fondono senza urti nella sua opera; perché quest'ultima è gittata d'istinto nell'antico stampo e non è sviluppata che per un grano di fantasia, dal lato della finezza e dell'eleganza. Tutte le forme antiche ricompaiono, ma rimaneggiate nello stesso senso dalla viva originalità della nuova ispirazione. Le colonne esterne del tempio greco si sono ridotte, moltiplicate, elevate in aria, e dal sostegno sono passate all'ornamento. La cupola romana o bizantina s'è affilata, e la sua pesantezza naturale s'allevia sotto una corona di fini colonnine dalla mitra ad ornamenti, che la cingono, per lo mezzo, col loro delicato ballatoio. Ai due lati della porta maggiore, due colonne corinzie s'avvolgono d'un lusso di fogliami, di calici, d'acanti sbocciati o contorti, e, dalla soglia, si vede la chiesa con le sue file di colonne incrociate, con le sue scacchiere di marmo bianco e nero, con la sua moltitudine di forme svelte e brillanti, ergersi come un altare di candelabri. Un'anima nuova appare qui, una sensibilità piú fine, non eccessiva e squilibrata come quella nordica, eppure non paga della semplicità grave, della robusta nudità dell'architettura antica. È una figlia della matrona pagana, piena di salute e di gaiezza, ma piú donna di sua madre.

Quella sensibilità non è ancora adulta, sicura dei suoi passi, e commette malestri. Al di fuori, le facciate laterali sono monotone. Nell'interno, la cupola è un imbuto rovesciato, di forma strana e sgradevole. Il collegamento dei due bracci della croce è spiacevole, e parecchie cappelle

Digitized by Google

modernizzate impediscono al piacere di esser puro, come a Siena. Tuttavia, al secondo sguardo, si dimenticano questi particolari, e l'insieme riappare. Quattro file di colonne corinzie, sormontate da arcate, dividono la chiesa in cinque navate e fanno una foresta. Un secondo viale popolato con altrettanta ricchezza attraversa in croce il primo, e sopra quel bel folto di fusti, file di colonne piú piccole si prolungano e s'incrociano per sorreggere in alto il prolungamento e l'incrocio della quadrupla galleria. Il soffitto è basso; le finestre sono piccole, la maggior parte senza invetriate. Esse lasciano ai muri l'imponenza della loro massa e la solidità del loro impianto. Fra quelle lunghe linee diritte e semplici, in quella luce naturale, gl'innumerevoli fusti brillano con la serenità d'un tempio antico.

Non un tempio antico del tutto, però, ed è questo il motivo d'un fascino strano. In fondo al coro, un gran Cristo in veste dorata, con la Vergine e un altro santo piú piccolo, occupa tutto il catino dell'abside (1). Il suo volto è triste e dolce. Su quel fondo d'oro, nel pallore della luce affiochita, appare come una visione. Certo, molte pitture e costruzioni nel medioevo corrispondevano al bisogno d'estasi. Altri frammenti indicano la decadenza e la barbarie profonda d'onde si usciva a fatica. Rimane una delle antiche porte di bronzo, coperta di bassorilievi di bronzo informi e orribili. Ecco ciò che i discendenti degli statuari conservavano della tradizione antica, ciò ch'era diventato lo spirito umano nel caos del X secolo, al tempo delle invasioni unne, di Marozia e di Teodora: figure tristi, fosche, rigide, angolose, meccaniche, il Padre Eterno e sei angeli, tre da una parte, tre dall'altra, come castellini di carte, i dodici Apostoli allineati, sei in prima fila, sei nei vuoti intermediari, come quei cerchi muniti di buchi come occhi e d'appendici come braccia, che i fanciulli scarabocchiano nei loro quaderni. In contrasto le porte d'entrata, scolpite dal Giambologna, sono piene di vita: foglie di rosaio, di vite, di nèspolo, d'arancio, di lauro, con le loro bacche, i loro frutti e i loro fiori, in mezzo a uccelli e ad animali, serpeggiano, incorniciando gruppi e figure animate, slanciate, di efficacissimo stile. Quell'abbondanza di forme vere e vive è propria del Cinquecento. Quel secolo ha scoperto la natura e l'uomo. Fra quelle due porte, v'è il lavoro di cinque secoli.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 3. - Il Chiostro di S. Giovanni in Laterano.

Cominciato sul principio del secolo XIII, il chiostro del Laterano, allea alla beltà generale delle linee il lusso scintillante del particolare. Mentre l'insieme c'incanta per l'armonia, su ogni trovata particolare ci si curva, si fissa lo sguardo, si fa scorrere la carezza delle dita. È un tutto magnifico e prezioso. Si capisce che Vassalletto, il marmorario romano, abbia dichiarato in un'iscrizione ritrovata, che, « istruito in quell'arte dal nobile e glorioso ingegno di suo padre [*nobilitate* ha qui i due significati], ha terminato da solo, ciò che aveva incominciato con lui ». E lo dice in un

1) È opera di Jacopo Torriti.

Digitized by Google

bel latino lapidario (1), nel quale i due versi assonanti, geminati come queste colonne, si rizzano com'esse nella loro pienezza e nel loro peso. Guardate, stavo per dire ascoltate, la melodia di esse: ricadono dai capitelli sui loro zoccoli come versi sui loro piedi, come bei distici. Nella loro serie regolare, l'arco romano che disegna il vuoto, simile alla cesura che interpone un silenzio, mette la misura alternata, il ritmo: e tutto si sviluppa con la legge musicale del ritorno, per comporre i quattro canti di quel poema pietrificato. Quattro arcate piú grandi, che si aprono sul giardino, custodite da sfingi egiziane e da leoni classici, scandono ancora quell'ampiezza numerosa.

E bisogna guardare le colonne in sé stesse, dopo d'aver guardata la colonnata. Sorelle gemelle, l'accordo di ogni coppia ci commuove come un sentimento. Non è che si rassomiglino: salvo le nuove, molto semplici, sostituite dal restauro alle scomparse, sono quasi tutte differenti, in virtú del principio di ricca diversità che domina l'arte ornamentale del Medioevo. Non è solo la dignità propria del lapicida, che si faceva un punto d'onore d'evitar la ripetizione, per non imitare l'industria: è anche l'immaginazione giovane e fresca, che creava nella gioia con una spontaneità continua, di cui era la prima a deliziarsi. Inoltre si trattava in fondo d'un realismo di buona lega, che seguiva, per quanto era possibile, l'esempio della Natura, la quale non fece mai due foglie o due grani di sabbia assolutamente identici. Alcune di quelle colonnine sono attorte mollemente come trecce femminili, le altre serrate come corde; e la spirale è talmente ben annodata nel mezzo, che l'attenzione ci si smarrisce come in un rompicapo. Altre sono embricate, altre cannellate largamente, oppure a piegoline fitte, come un roccetto di canonico, di canonico lateranense! Il legno scolpito, l'avorio filigranato, la liana flessibile, le squame del serpe, le opulente masse di capelli, sono qui sospesi o fissati, dal lavoro di Vassaletto, inventore di voluttà e poeta.

Perché questo marmista [*marmorarius*] è anche un magnifico pittore, che ha giocato sovranamente con la luce e col colore! La luce e l'ombra svariano col minuto e l'ora, negl'incavi, sui contorni. Bisogna vedere questo chiostro in pieno sole, un po' prima di mezzogiorno, quando una parte freme di barbaglio, mentre l'altra fa valere in un'opacità propizia ciascun particolare; verso il crepuscolo, prima dell'Ave Maria, quando la luce decrescente indugia qua e là, nelle insenature serpentine, sotto i capitelli, in lente e deliziose agonie...

Immaginate ora sul fregio l'*opus tessellatum*, cioè le placche incastrate di porfido rosso o verde, e intorno alle colonne, le incrostazioni di bricciche nere, rosse e oro, che scintillano. Oggi sono cadute qua e là col cemento che le incassava; ma, quando l'opera era intatta nella sua freschezza, era un pezzo di firmamento caduto dalle notti romane, con miriadi di stelle agganciate al marmo. O ancora (è il paragone che viene in mente a quasi tutti), il chiostro è un cofanetto scolpito in cui perle e gioielli, smalti, metalli e diamanti dormono e si svegliano alternamente. La fantasia siculo-araba regna su queste meraviglie, perché si sa che il Vescovo d'Amalfi ne portò con sé il tesoro da Monreale, il cui chiostro è senza

1) Nobilitate doctus hac Vassalectus in arte
Cum patre coepit opus quod solus perficit ipse.

Digitized by Google

dubbio il prototipo di questo. Ma quello di Monreale è immenso, ed è un difetto capitale: al gioiello basta un astuccio. Nel vasto quadrilatero in cui l'alta basilica di Guglielmo II versava la sua ombra, stentavo a scorgere l'oreficeria delle colonne. Qui le proporzioni dell'insieme fanno valere tutto il pregio del particolare.

RENÉ SCHNEIDER, *Rome.*

## 4. - Grandezza del precursore Cimabue.

Malgrado il suo immenso desiderio e le sue ricerche, il vecchio maestro non si è completamente svincolato dalle esigenze bizantine. Ma almeno sarà di esse l'ultimo prigioniero; solo a Firenze, però, poiché i Senesi manterranno a Bisanzio piú lunga fede, sotto l'influenza di Guido da Siena e di Duccio di Boninsegna, il « Sofocle cristiano », come lo chiama il Berenson.

Nulla commuove piú che vedere quella rinascita presagita dall'artista a cui non sarà permesso di attuarla. Questo fatto conferisce ad ogni accento di Cimabue una grandezza e un significato potente. Quel volto che si appresta a sorridere, quel corpo nel quale un sangue timido e intorpidito ricomincia a scorrere, quelle carni in cui s'indovina il roseo della giovinezza, quel tepore morbido delle membra, quegli angeli le cui ali battono un poco, tutto ciò ha un sapore d'alba, esprime una lotta delle forze notturne contro la nascita del mattino, annuncia una rivincita della vita per troppo tempo negata. Se noi vediamo in Giotto tutto ciò che egli porta, discerniamo in Cimabue tutto ciò che egli lascia dietro di sé; e lo spettacolo non è meno suggestivo. L'opera di quest'ultimo è piú che un'arte di transizione. Essa contiene insieme l'ultimo sguardo all'indietro e il primo passo in avanti. Non è dato ad ogni pittore di ricreare un mondo, e Giotto è un avvenimento forse unico nella storia dell'arte. Ma bisogna riconoscere che Cimabue ha reso possibile quel trionfo, e che, se non ha potuto costruire la nuova dimora, ha almeno segnato lo spazio di essa e livellato il suolo.

MARCEL BRION, *Giotto.*

Digitized by Google

LIBRO TERZO

# IL GOTICO ITALIANO

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo I

# L'ARCHITETTURA GOTICA

**§ 1. Origine ed essenza del gotico.** - Nei secoli XII e XIII in Francia viene sorgendo un'arte originale, nella quale si esprimono due qualità caratteristiche del temperamento francese: l'amore della chiarezza logica e quello della leggerezza. Questo rinnovamento di forme si opera nell'architettura e, subordinatamente e parallelamente, nella pittura, nella scultura, nella decorazione. Il suo luogo di nascita è l'Ile de France; il suo primo monumento è la chiesa abbaziale di Saint-Denis (1140-1150); il suo organo di diffusione sono le corporazioni laiche di muratori e scalpellini.

Gli storici dell'arte si sono affaticati a costruire ipotesi per spiegarne la genesi, e credettero, badando piú ad elementi secondari che ai principali, di trovarla nelle basiliche siriache conosciute nel periodo delle Crociate. Le differenze di clima tra la Siria e il nord francese bastano a far escludere l'ipotesi, anche senza discutere la scarsa verosimiglianza d'un'azione esercitata attraverso ad effimeri successi militari delle armate cristiane in Oriente.

In realtà la struttura gotica dell'edificio non è che la chiarificazione e lo sviluppo della forma romanica. L'edificio diviene un tutto organico, nel quale ogni parte diventa un membro che si regola non piú su tipi tradizionali, ma sulla propria funzione e solamente su quella. Le nervature localizzano le spinte delle volte sui muri di sostegno: perciò la massiccia muratura romanica diviene inutile e sparisce; gli archi rampanti permettono

Digitized by Google

di scaricare fuori dell'edifizio le spinte laterali e rendono possibile la sorprendente elevazione delle volte. Gli elementi che si sogliono dare come caratteristici dello stile gotico — l'arco a doppio centro, detto *ogiva*, la volta a crociera coi costoloni, i contrafforti — sono, il secondo e il terzo, caratteristici proprio del romanico, e il primo non è una novità ignota al romanico. Tipico del gotico è invece l'uso razionale, essenzialmente costruttivo, che fa di questi elementi. Infatti l'arco acuto che, per esempio, nei monumenti siciliani vedemmo usato decorativamente, assume ora una *funzione statica*. Esso può spingersi in alto liberamente, senza spostare i sostegni (mentre l'arco a tutto sesto è vincolato alla distanza dei suoi piedritti) e trasforma in verticale la pressione che nell'altro è laterale, e la concentra piú sicuramente nel sostegno. Similmente la volta a crociera, spingendosi in alto, riduce tutto lo sforzo sui costoloni: due archi che si intersecano e son legati dalla *chiave di volta*. Gli spicchi sono riempimenti fatti di materiale leggero. Dall'applicazione di questi principii costruttivi — concentrare le pressioni, inalzarsi per concentrarle — deriva quella che è la vera caratteristica, evidente anche al piú ignaro osservatore, dell'edifizio gotico, il *verticalismo*, il *prevalere delle dimensioni verticali sulle orizzontali*, la negazione precisa dell'orizzontalismo classico.

La campata romanica che si sdoppiava nelle navi laterali, sparisce: la navata centrale ha tante campate rettangolari, quante ne hanno, quadrate o rettangolari, le laterali. I matronei e tutto ciò che chiude l'ascensione dello sguardo, sono soppressi. I contrafforti, che il romanico dissimulava come poteva, nascondendoli entro le logge, riducendone le dimensioni al minimo necessario ecc., si pronunziano, si individuano con ornati propri, scavalcano i tetti con gli archi rampanti, dànno all'edifizio una fisionomia strana, quasi di crostaceo circondato di zampe e di palpi.

Esternamente questa fisionomia si presenta come prevalenza del vuoto sul pieno nel muro: finestre grandissime, bifore, trifore, quadrifore, veri loggiati; d'onde una profusione di colonne, archetti e statue, e un continuo movimento nel piano del muro. Specialmente le facciate, a piú piani, sono ricchissime di decorazione scultoria. I portali sono vere bibbie, bestiari, tesoretti marmorei. Nelle cattedrali francesi la facciata è fre-

Digitized by Google

quentemente fiancheggiata da due alte torri traforate e ornatissime (fig. 123). I coronamenti piani o a cuspide si slanciano nell'altezza con una levità grandiosa. Baldacchini, guglie, fiori cruciformi terminano le linee verticali e le foglie rampanti le accompagnano e le interrompono.

Nell'interno la luce, sebbene entri attraverso ai vetri istoriati, si diffonde con suggestiva ricchezza ed è l'elemento lirico piú potente dell'edificio. Il *pilastro polistilo*, fascio di colonne, è succeduto al cruciforme romanico. Ogni nervatura della volta ha il suo sostegno. I capitelli sono spesso aboliti — le cordonature delle volte seguono dal pilastro, — oppure sono ridotti a una specie di mensola. Le cornici hanno un profilo nervoso ma poco aggetto.

La pianta è rimasta romanica, cioè a croce latina, ma il transetto è di solito assai largo (1). Sull'incrocio delle navate sorge una torre-lanterna.

Non fondandosi piú cripte, il pavimento del coro non è elevato come nello stile romanico; si alza di pochi gradini su quello della chiesa. L'abside si presenta in tutto il suo perimetro poligonale, sul quale si sviluppano in ambulacro le navi laterali, ed ha una corona di cappelle poligonali, costruite tra i contrafforti. Un parapetto separa il coro dal corridoio, e una tribuna lo separa dalla navata.

Le finestre, grandi ed alte, hanno l'arcata sulla formula delle volte e sono partite da colonnine inserite nell'arcata principale con mille varie combinazioni di archi, di tondi, di lobi, ecc. Le invetriate a colori, istoriate di scene sacre, d'allegorie e di leggende, viste dall'interno dell'edificio simile ad un grande reliquiario a giorno, sembrano bracieri di gemme, spiragli incandescenti di paradiso.

Le porte sulla facciata sono sempre tre, quasi sempre ad arco acuto e a cuspidi, fortemente strombate, ornate di statue e divise in due parti da un pilastro centrale, detto *piantone* (fig. 125).

Queste le caratteristi che essenziali dello stile gotico, quale si presenta nelle cattedrali di Parigi (fig. 123, 124 e 125), di Amiens, di Chartres, di Reims, di Strasburgo. Diffusosi abbastanza rapi-

1) Un grandioso simbolismo regge la costruzione della chiesa gotica: i bracci del transetto, piú sviluppati, alludono, nell'esoterismo dei maestri muratori, ai bracci del Crocifisso.

Digitized by Google

damente in tutta l'Europa per la sua originalità e perché la sua intrinseca libertà di concezione gli consentiva di svilupparsi con inesauribile varietà di forme, si adattò alle tradizioni d'ogni paese, anzi d'ogni regione. Si ha quindi un gotico francese, tedesco, inglese, fiammingo, spagnuolo, italiano, ognuno dei quali ha una fisonomia sua e si dirama in varianti locali.

§ 2. **Caratteri del gotico in Italia.** - In Italia lo stile gotico non fu compreso né accettato mai interamente: fu piuttosto decorativo che costruttivo, penetrò lentamente e parzialmente nel sistema che prevaleva nelle singole regioni, influenzandone piuttosto le parti che il tutto. Fece la sua prima apparizione nei monasteri cistercensi della Sabina, fondati da monaci francesi, sul tipo gotico primitivo della Borgogna (navata centrale larga e laterali strette, contrafforti esterni, volte a sesto acuto su pilastri con colonne addossate; navata transversa poco sviluppata, cappelle nel coro, torre nell'incrocio delle navate con finestre ogivali; portale archiacuto, nartece dinanzi alla facciata). Le murature solide e la scarsità di decorazione rivelano ancora l'aderenza al romanico. La piú antica di questi abbazie è Fossanova (tra Piperno e Terracina), cominciata nel 1187, consacrata nel 1208. Segue quella di Casamari, che dà il modello alla piú tardiva di S. Galgano (semidistrutta) (fig. 127), presso Monticiano nella Maremma toscana (1218-1306). Il gotico si estinse in Italia nella prima metà del secolo XV, per opera di Filippo Brunelleschi e di Leon Battista Alberti, che tornarono, attraverso alla teoria (Vitruvio), ai principii dell'architettura classica, operando con maggior genio una rivoluzione analoga a quella del Poliziano e del Pontano in letteratura. Con essi, non prima, comincia il Rinascimento, mentre a Milano, nel Duomo, e a Bologna, nel S. Petronio, si tenta in ritardo d'introdurre il gotico integrale.

Impossibile, o meglio arbitrario, distinguere dei momenti di sviluppo, dei periodi definiti nel diffondersi del gotico in Italia. Essi varrebbero, e con riserva, solo localmente: l'anacronismo del Duomo di Milano, edificato nell'età matura di Brunelleschi, ne è una prova. Il secolo XIV intero e quasi isolato, comprende il fiore del gotico in tutta Italia (salvo a Venezia), nell'architettura religiosa, nella civile e nella decorazione.

Gli elementi stranieri che la selezione dei motivi, portata

Digitized by Google

dall'adattamento dello stile alle diverse condizioni di clima e alla tradizione orizzontalistica classica, permette di accogliere in Italia, sono: architettonicamente l'*arco acuto* (tanto nelle arcate quanto nelle volte e nelle finestre) e il *pilastro a fascio*, adoperati in modo però da frustrarne l'effetto di verticalismo (per es., S. Maria del Fiore, e S. Croce a Firenze interrompono la linea ascensionale con una cornice che sostiene un brutto corridoio a ringhiera di ferro sopra le arcate, e allargano tanto la navata centrale che non si avverte l'altezza delle volte); con molto riserbo l'*arco rampante* e il sistema di complessi *contrafforti* (edifizi grandiosi come il Duomo di Siena e S. M. del Fiore ne fanno a meno); decorativamente, le *cuspidi*, i *baldacchini*, le *guglie* (1).

Il gotico italiano, come il francese, il tedesco, il fiammingo e l'inglese, sorto durante la grande crisi politica del Medioevo, nella quale nascono gli Stati nazionali, crea il palazzo pubblico e, particolarmente a Venezia, nel colmo della sua potenza e ricchezza, il palazzo privato. Vediamo ora le opere.

§ 3. **Le costruzioni gotiche degli ordini religiosi.** - Per l'architettura chiesastica s'impone una distinzione tra chiese degli ordini religiosi e chiese d'artisti laici.

Accennammo, sopra, all'ordine cistercense, fondato da Roberto di Malesme, verso la fine del secolo XI, nella riforma della regola benedettina, a Citeaux in Borgogna. Le abbazie di quest'ordine sono costruite secondo un piano costante. Un chiostro quadrato raduna intorno a sé tutti gli edifizi conventuali. Tre lati sono formati dalla foresteria, dal dormitorio, dall'aula capitolare, dal refettorio, ecc. Al quarto lato sta la chiesa, a tre navate, la centrale altissima, con campate quadrate nella navata maggiore e rettangolari nelle minori. Il transetto è quadrato, come il presbiterio, fiancheggiato da cappelle, quadrate anch'esse. Sull'incrocio delle navate s'innalza la torre, il *tiburio* lombardo, con ampie finestre. La decorazione è ridottissima. Peducci sporgenti sostengono i costoloni, che perciò non giungono fino a terra. Esternamente, solidi speroni a scarpa si addossano agli spigoli dell'edifizio. La facciata ha la rosa

1) Alla torre finestrata sull'incrocio delle navate, il gotico italiano sostituisce la cupola, già divenuta, nel romanico, un elemento quasi essenziale dell'edifizio.

Digitized by Google

sul portale centrale ed è disadorna. Il campanile manca.

Il tipo piú puro di questa forma è l'Abbazia di Fossanova, già ricordata; il piú complesso è *S. Andrea di Vercelli* (fig. 126), fondato nel 1220 dai Canonici di S. Vittore di Parigi. Presenta notevoli varianti: le due torri sulla facciata, come l'architettura laica francese, e il campanile, vietato dai cistercensi. Il rapporto tra l'altezza delle navate è diverso, la navata transversa è assai lunga. Piccoli archi rampanti contraffortano la navata centrale. Nell'interno regna un verticalismo sensibile. L'insieme s'impone per la grandiosità delle linee, e per la purezza con cui sono amalgamati elementi romanici e gotici.

Una delle piú belle chiese cistercensi, fedele al modello, è quella di *S. Galgano* (fig. 127) che, sebbene in rovina, mostra splendidi particolari costruttivi e decorativi.

I due ordini penitenti, sorti nel secolo XIII, dei Predicatori e dei Minori, promossero un gran movimento di costruzione in Italia. Le loro chiese, opera di monaci architetti, hanno qualche caratteristica comune, derivante dallo spirito di povertà volontaria dei due ordini; ed è la semplicità che si esprime nella pianta (spesso una sola navata), nella modesta elevazione dei muri e delle volte, nell'uso quasi esclusivo di laterizi e nella copertura a cavalletto. Però le chiese domenicane prendono dalle cistercensi l'abside fiancheggiata da cappelle, e sono assai piú vaste che le francescane. La chiesa madre dell'ordine in Italia è il S. Domenico di Bologna (1221), rimodernato. Ogni città ha almeno una chiesa domenicana (vedemmo S. Maria di Castello a Genova). Il capolavoro è *S. Maria Novella* a Firenze, opera di FRA' SISTO e di FRA' RISTORO, iniziata nel 1278, terminata da FRA' JACOPO TALENTI nel 1348 (fig. 138). È la piú antica delle chiese gotiche fiorentine e la piú bella. L'irregolarità della sua pianta deriva da successive modificazioni nel costruirla. Le campate della navata centrale sono, le due prime, rettangolari, le altre approssimativamente quadrate. Sui bracci delle navate laterali, quattro cappelle fiancheggiano il presbiterio. La luce viene da occhi rotondi, aperti nel muro della navata centrale, poco sopraelevata, ed è scarsa. Un sentimento d'armoniosa serenità si sprigiona dalle masse grandiose dell'interno, dominate da un amore per le vaste superfici, che è schiettamente latino. Molto simile a questa, attribuita agli stessi autori, è *S. Maria sopra Minerva* a Roma.

Digitized by Google

L'architettura francescana non ha alcuna derivazione cistercense. La chiesa madre è il *S. Francesco d'Assisi*, una delle piú belle del gotico italiano (1). Si cominciò a costruirla sulla tomba del Santo nel 1228, ed era finita circa dieci anni dopo; fu ritoccata ed arricchita nel 1254. Consta di due chiese sovrapposte sulla stessa pianta a croce commissa, con una sola navata di cinque campate e abside (circolare per l'inferiore, poligonale per la superiore). La *Chiesa inferiore*, d'autore ignoto, ha volte basse ad arco pieno, rette da grandi pilastri, con copertura a crociera, salvo il transetto a bótte. La decorazione è semplicissima, le pareti sono tutte ricoperte d'affreschi. Prezioso museo di Primitivi, la Chiesa inferiore, in complesso, ha piuttosto tipo romanico che gotico, per i suoi archi tondi, per il suo insieme massiccio e per la pittura folta che la riveste. La *Chiesa superiore* (fig. 136), alla quale si può accedere dall'inferiore per due torri scalarie che ne fiancheggiano l'abside, somiglia all'inferiore per la ricca decorazione pittorica, ma dà tutto un altro senso, specialmente a chi vi giunga dall'altra. Dal basso, dal pesante, dal buio, dal misterioso, si esce in una sala vasta e chiara, dove le ascendenti volte a crociera e i pilastri a fascio, nella luce che entra abbondante dalle finestre a sesto acuto e avviva le figure variopinte delle lunghe serie d'affreschi, immergono lo spirito in una visione di gaudio e di libertà serena. La facciata, semplicissima (fig. 137), è romanica, sebbene il portale accoppii due archi acuti. L'autore, secondo ogni probabilità, sarebbe FRA' FILIPPO DI CAMPELLO. Simile alla Chiesa superiore è, in Assisi, quella di S. Chiara.

Le chiese francescane che sorsero in ogni città d'Italia erano, secondo l'indole della regola, di aspetto disadorno e di struttura molto semplice. Notevole e celebre sopra tutte è *S. Croce a Firenze* (fig. 143), attribuita senza prove ad ARNOLFO DI CAMBIO, la quale mostra, in maggior grado di S. Maria Novella, la relativa incomprensione dello stile gotico in Italia o, quanto meno, lo sforzo per adattarlo a spiriti e principii in contraddizione con esso. Le arcate sono cosí ampie e alte e la navata centrale cosí larga (19 metri, mentre nel Duomo di Milano ne ha 17, in S. Maria del Fiore 17, in S. Petronio 14, nelle

1) Mirabile è anche, per la sua mole babelica, l'annesso convento che domina la pianura.

Digitized by Google

cattedrali di Colonia e Amiens 14) che, se si aggiunge l'effetto della copertura a travi, si ha l'impressione quasi d'una chiesa a sala.

Altra chiesa francescana caratteristica è il *S. Francesco* di Bologna (fig. 133), sorto tra il 1236 e il 1263. Dimostra maggior fedeltà al gotico francese: nave maggiore molto alta, sorretta da archi rampanti, aperture numerose e alte, transetto entro la linea del muro perimetrale, nove cappelle a raggio nell'abside, volte a sei spicchi. Non sono gotiche né la facciata né la decorazione.

Il *Santo* di Padova (fig. 134), fondato nel 1265, è un miscuglio brillante e strano. La pianta col peribolo absidale è gotica, ma le sei cupole dànno all'edificio un'aria bizantineggiante. I pilastri sono romanici, i campanili svelti come minareti arabi. Nel puro cielo la basilica, incoronata di calotte e di agili torri, s'incide come una moschea fantastica.

Curioso gotico il veneto, che allarga le arcate innalzandole a doppio centro, conserva la colonna e continua a incatenare con travi per diritto e per traverso, archi e volte (S. Lorenzo a Vicenza, S. Maria dei Frari a Venezia). Nella mirabile *Cattedrale d'Aquileja* (fig. 135), il gotico s'innesta sul basilicale e sul romanico, il soffitto è a carena (1).

§ 4. **Le grandi chiese d'architetti laici.** - Delle chiese laiche, cioè non appartenenti ad ordini religiosi, indicheremo, costretti a ciò dalla foltissima fioritura che si stende dalle Alpi sino a Napoli, solo quelle aventi particolare significato storico o valore estetico.

La facciata della *Cattedrale di Ferrara* (fig. 132), sopra un primo piano romanico di schietto tipo lombardo, presenta un singolare coronamento composto di elementi gotici o romanici. L'arco dei triforii lombardi è ogivale. Ad esso sovrasta un loggiato di tipo pisano, che sostiene quattro bifore ad enorme strombo cordonato, per ognuna delle tre partizioni della facciata, terminanti alla stessa altezza in tre frontoni con archetti pensili sotto la cornice. È un esemplare istruttivo del come si

1) Degne di particolare nota, a Verona, il *Duomo* (ricostruito nel sec. XV), *S. Fermo* (a una sola navata, con pittoresca abside) e *S. Anastasia*, bellissima chiesa domenicana sul tipo di S. Maria dei Frari a Venezia.

Digitized by Google

accoglievano particolari decorativi di vario stile, e si combinavano senza preoccupazioni, col solo desiderio di raggiungere una certa monumentalità e ricchezza.

Similmente il *Duomo di Genova* (S. Lorenzo) (fig. 130), ricostruito dopo l'incendio del 1296, tra il 1307 e il 1312, mostra forme sostanzialmente romaniche (rivestimento marmoreo orizzontale, a bande alternate bianche e nere, colonne, archi tendenti al pieno), con qualche accenno di gotico francese nell'atrio, la facciata con le torri (una sola costruita) e i portali profondi alla francese. Da questo amalgama di elementi pisani e stranieri gli ignoti architetti hanno ricavato un effetto felice di ricchezza, di luminosità e di originalità.

Di forma piú pura e insieme libera è l'immenso *Duomo di Firenze*, S. Maria del Fiore (fig. 139 e fig. 140), cominciato a costruire nel 1296 da ARNOLFO DI CAMBIO e rimasto alla morte di lui (1302) interrotto, finché FRANCESCO TALENTI non riprese il lavoro nel 1337. Nel 1421 era finito e aspettava la cupola che nessun maestro di gotico osava intraprendere. Ma il Brunelleschi venne e creò il miracolo. La chiesa arnolfiana ha gli stessi caratteri delle due chiese gotiche fiorentine già esaminate (S. Maria Novella e S. Croce): nessun senso di verticalismo. La chiesa piú lunga d'Europa (m. 153,27) (Milano raggiunge i 148, Amiens 143, Reims 138, Chartres 128, Colonia e Ulma hanno lunghezza ancora minore), è alta nella volta centrale m. 40,60 ed ha quattro sole campate. Accento gotico ha l'esterno con le cappelle radiali attorno alla cupola (fig. 139) e con le sue fe-

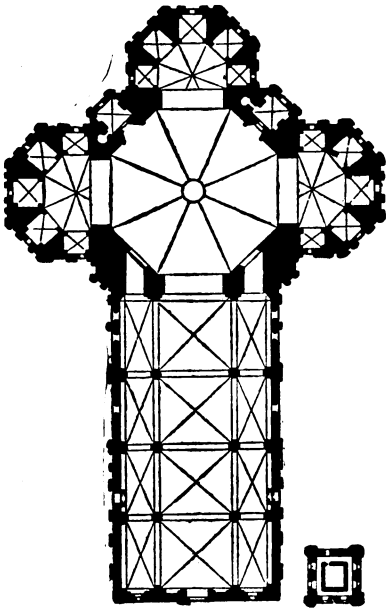

Fig. 5.
Pianta di S. Maria del Fiore a Firenze.

Digitized by Google

ritoie strombate, nella stessa partizione ad archi romanici adottata nell'incrostazione del vicino Battistero. La policromia severa e lineare, avvivata da efflorescenze scultorie, le conferisce una mirabile omogeneità. Il gioco tumescente e accidentato delle cappelle e delle semicupole absidali alla base della gigantesca cupola del Brunelleschi, riproducente sul cielo un'ogiva grandiosa, le dà un qualcosa d'orientale, di pagodico. L'interno, non ostante le gravi infrazioni all'armonia e alla logica compiute dai continuatori dei primi architetti, in specie nei bracci laterali e nell'abside, è nelle navate, d'una grandiosità abissale. Scarsa la luce, per esser le finestre alquanto anguste ed alcune cieche.

Coi fiorentini vollero gareggiare i bolognesi e possedere il piú vasto duomo, quando, nel 1390, sul disegno di ANTONIO DI VINCENZO e con l'assistenza di FRA' ANDREA MANFREDI, cominciarono il *S. Petronio* (fig. 131), che poi rimase incompiuto, compromesso tra il gotico settentrionale e il meridionale, impiantato sulla navata centrale, come il duomo fiorentino, ma con maggior coerenza al principio della verticalità (1).

Vicino al Duomo fiorentino sorge la torre campanaria, detta *Campanile di Giotto* (fig. 141), perché cominciata da GIOTTO e da lui condotta fino al primo cornicione (1334-1346). Fu continuato da ANDREA DA PONTEDERA, detto ANDREA PISANO, dopo il 1348, e terminato da FRANCESCO TALENTI, che creò la meravigliosa trifora dell'ultimo ripiano. Il Campanile di Giotto è un prodigioso esempio del come si poteva tradurre nelle forme dell'arte tradizionale il nuovo modello delle torri francesi. Si confrontino le accigliate e massicce (se pur piene di carattere e d'una quasi tagliente bellezza) torri delle cattedrali di Parigi, di Reims, e d'Amiens, costruite per di piú di scura pietra, con questo sfavillante pistillo di marmo variopinto, d'un dolce tono di carne e di diaspro, scolpito e straforato come un gingillo d'avorio, ma profilato e disegnato con uno spirito mirabile di sintesi e di potenza. Se il Rinascimento è luce, colore, sanità, serenità, armonia, ne vediamo qui un frutto precoce, e certo uno dei piú belli.

Curiosa ed elegante è in Firenze la chiesa a due navi, nel

1) A Bologna ricordiamo anche *S. Maria dei Servi*, con un bel portico della fine del '300, in cui nulla rimane di gotico, bensí tutto preludia al Rinascimento.

Digitized by Google

pian terreno del palazzo *Or S. Michele*, costruito nel 1284 da Arnolfo di Cambio, come mercato del grano. SIMONE DI FRANCESCO TALENTI trasformò con genialità la vecchia pianta e vi adattò l'altare e il portentoso *Tabernacolo dell'Orcagna*, uno dei monumenti maggiori della scultura gotica toscana del Trecento. La celebre serie di statue poste nelle nicchie esterne di quella chiesa durante il sec. XV, e che sono opera di Donatello, del Ghiberti, del Verrocchio, ecc, concorre a fare d'Orsanmichele un sacrario dell'arte fiorentina.

Il *Duomo di Siena* (fig. 142 e fig. 144), fondato verso la fine del secolo XII e portato avanti nella costruzione da architetti ignoti, fu, verso la metà del secolo XIII, affidato a monaci costruttori dell'abbazia di S. Galgano. Si volle una cupola esagonale nell'incrocio delle navate, e ne risultò una certa irregolarità di pianta. Nel 1264 erano terminati la cupola e il campanile. Tra il 1284 e il 1299, GIOVANNI PISANO costruí la ricchissima parte inferiore della facciata, che ha caratteristiche spiccatamente romaniche (1); la parte superiore a cuspide fu terminata nel 1377 da GIOVANNI DI CECCO, che vi imitò quella del Duomo d'Orvieto. La costruzione subí ritocchi, ingrandimenti, progetti di trasformazione, tentativi e abbandoni: destino comune degli edifici troppo grandiosi che richiedono l'opera di piú generazioni. L'incrostazione a strisce bianche e nere orizzontali toglie anche qui il carattere gotico della costruzione, la quale attinge alla sua italianità pretta un miracoloso senso di grazia, di luminosità, di splendore. Quanto all'interno, l'inesauribile varietà degli effetti prospettici dei colonnati a strie che contendono alle linee costruttive il loro slancio verticale, e la ricchezza della decorazione scultoria, che va dall'epico pulpito di Nicola Pisano al tabernacolo del Vecchietta, dal grande altare dei Piccolomini agli stalli del coro con le tarsie di Fra' Giovanni da Verona, ne fanno uno dei monumenti piú affascinanti di questo stile, anche se lo studio della pianta e l'esame dei particolari suscitano qualche dubbio

1) A Giovanni Pisano, che ritroveremo come sommo scultore, era attribuita anche la costruzione del *Camposanto di Pisa*, che sorse invece ad opera di *Giovanni di Simone*. Il nome di Giovanni Pisano si fa anche per *S. Trinita* in Firenze e per la leggiadra chiesetta di *S. Maria della Spina in Pisa* (1230), primo esempio di arte gotica in quella città, e gioiello fiorito di tutte le grazie del marmo.



Digitized by Google

in chi esamina l'opera d'arte non come organismo vivo, ma con puri criteri teorici e strutturali (1).

A Orvieto, piantata sul tufo vulcanico come un prodigioso fiore e dominante la valle in cui serpeggia il Tevere, sorge la seconda meraviglia incomparabile del gotico italiano: il celebre *Duomo* (fig. 145 e fig. 146). L'interno ne è schiettamente romanico nelle navate con archi a tutto sesto, sostenuti da colonne con ricchi capitelli finissimamente lavorati. Nella crociera e nell'abside è sensibile l'accento gotico, in specie nell'ogiva della volta e della grande finestra. La facciata, dopo il S. Marco di Venezia, è forse il piú ricco saggio di policromismo che si conosca. Ne è autore il senese LORENZO MAITANI (1275?-1330), che vi lavorò coi figli Niccolò e Vitale, fino alla morte. Osserviamo la felice combinazione di linee verticali e orizzontali nei due piani della fronte d'ogni navata. Il motivo della culminazione è trattato superbamente con la disposizione delle cuspidi, temperate e rinforzate dalle torrette. La decorazione gotica è sostituita con statue e musaici. Sui pilastri intermedi delle porte sono narrati con una profusione sorprendente di bassorilievi marmorei l'origine dell'uomo, la vita del Cristo, il Giudizio finale. Il musaico invade tutti gli spazi piani. La luce trae da quelle superfici filigranate o coperte di smalti, fulgori d'incantesimo. Il tramonto muta sovente quella facciata meravigliosa in un reliquiario d'oro.

Vicino a queste felici riduzioni della forma gotica alle tradizioni nazionali e locali, appare, nel *Duomo di Milano* (fig. 128 e 129), offerto da Gian Galeazzo Visconti a Maria nascente (1386), l'unico tentativo di trasportare in Italia, tal quale, il modello gotico straniero, specialmente tedesco. Cresciuto nei secoli col lavoro di molte generazioni italiane e straniere (2), ancora oggi in costruzione, questo straordinario edificio porta i segni dei successivi stili, contiene parti di gotico pretto, sovrapposizioni barocche, intrusioni neoclassiche, complementi e adattamenti moderni. Ciò non toglie che l'insieme, in specie se contemplato

(1) Il *Duomo di Grosseto* ripete in piccolo le caratteristiche della Cattedrale di Siena.

2) La costruzione fu iniziata dai *Maestri Campionesi*, sotto la direzione di *Simone d'Orsenigo* e di *Marco da Campione*. Successero direttori francesi e tedeschi, in contrasto con gli italiani che poi dominarono. La decorazione della facciata fu cominciata nel 1609 da *Pellegrino Tibaldi*, da Puria in Valsolda.

Digitized by Google

di fianco, non produca un'impressione abbagliante. È una montagna di marmo roseo e argentino che punta verso il cielo le sue mille stalagmiti aguzze e la sua scintillante vetta. La selva dei pinnacoli popolati di santi vince in effetto fantastico le piú ricche cattedrali del Nord, le quali, costruite in grigia pietra, non possono competere col fulgore del marmo di Candoglia, cosí sensibile ai giochi della luce, cosí poroso e cosí vivo. A incoronare il tempio sorge il grandioso e bizzarro tiburio, che era già compiuto nel 1500 e che piú tardi accolse la guglia straforata. La facciata, a capanna, è la parte piú impura dell'edificio. In essa l'ogiva si accosta al finestrone del Cinquecento e alla fredda loggia napoleonica. L'abside si presenta come un'immensa teca a strafori. I tre finestroni coi vetri istoriati, col loro estuario di vene di marmo che salgono parallele e poi s'intrecciano e vorticano in mirabili rose, sono i piú grandi e i piú belli che si conoscano. L'interno, d'una grandiosità senza pari, spalanca davanti all'anima le profondità d'una foresta ideale, i cui alberi sono 52 colossali piloni a fascio, e la cui luce è il riverbero d'oro, di rubino e di cobalto dell'imminente Paradiso. Cinque navi la dividono; il transetto è tripartito; un deambulatorio poligonale corre intorno al santuario. Ovunque finestroni a daga versano ondate di luce colorata attraverso al velo diafano delle leggende (1).

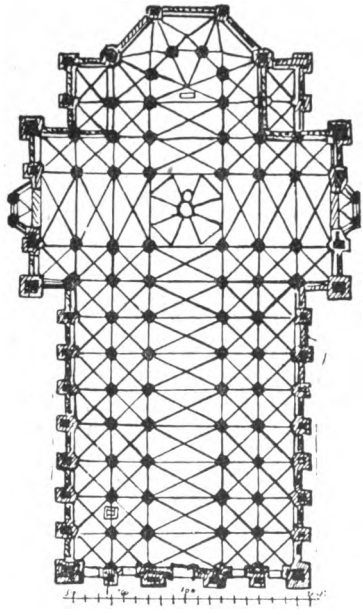

Fig. 6 - Pianta del Duomo di Milano.

1) Altre chiese gotiche della Lombardia: *l'Abbazia di Chiaravalle* presso Milano, fondata dai Cistercensi (1135), con grande predominio del romanico, ma con cuspide (tiburio) semigotica, invece della cupola; la facciata del *Duomo di Monza*, costruita da *Matteo di Campione* (fine del '300), con protiro e bellissima rosa; l'interno della chiesa della *Cer-*

Digitized by Google

§ 5. **L'architettura civile.** - Lo svolgersi della vita comunale e il rinvigorirsi dei governi popolari rendono sempre piú sensibile, nel sec. XIII, specialmente dopo la sconfitta della parte imperiale, il bisogno di dare una sede stabile ai magistrati e ai documenti d'amministrazione. Sorgono così i *palazzi pubblici*, specie di palladii amministrativi, di reggie democratiche della giustizia e del potere comunale.

I palazzi pubblici della Toscana e dell'Umbria hanno tutti, qual piú qual meno, un aspetto severo e quasi ostile. Sono di pietra, bugnati, alti, con mura massicce e scarse aperture, merlati e turriti. Il concetto della difesa signoreggia ancora quello della potenza sicura e della pura bellezza. Situato sulla piazza del Campo, curva nel margine e cava, il *Palazzo Pubblico di Siena* (fig. 149) (1288-1309) ne segue la linea con la facciata aperta in fresche trifore. Al centro sorge un'elevazione merlata, e a fianco una snella torre, la mirabile torre detta *del Mangia*. Quello di Firenze, *Palazzo Vecchio* o *della Signoria* (1298-1320), un altro capolavoro (fig. 150), ha pur esso apparenza militare e burbera, col suo bugnato rustico, il predominio dei pieni sui vuoti, e la stupenda torre, prodigio d'eleganza, incorporata nel palazzo (1). Simile ma piú semplice è, in Firenze, il *Palazzo del Podestà (Bargello)*, dall'aspetto di fortilizio sbarrato, ma contenente, come il Palazzo della Signoria, un meraviglioso cortile (fig. 153).

Altre bellissime costruzioni del genere, in cui vediamo il gotico bilanciato dalle masse e libero da ogni tritume, sono il *Palazzo dei Priori* in Perugia (fine del '300 e oltre) (fig. 151), il Palazzo del Capitano del Popolo a Orvieto, con la scala esterna, il severo Palazzo Comunale di Pistoia (fig. 152), e quelli di Volterra, di S. Gimignano, ecc.

Nell'Italia settentrionale il piú antico palazzo pubblico è il *Palazzo Ducale* di Venezia, fondato nel sec. IX ma ricostruito

---

*tosa di Pavia*, fondata, come il Duomo di Milano, da Galeazzo Visconti nel 1396. In quest'ultimo edificio il gotico si sposa con eleganza all'arco tondo. *Guiniforte Solari* costruí gran parte della chiesa dopo il 1450 — In Piemonte sono degni di nota il *Duomo d'Asti* (1348) e *Sant'Orso* ad Aosta. Nell' Italia meridionale il gotico fiorí stentatamente. Durante la dominazione di Carlo I e Carlo II d'Angiò, sorsero a Napoli numerose chiese gotiche, oggi quasi irriconoscibili sotto le sovrapposizioni e i restauri.

1) Si attribuisce il Palazzo Vecchio tradizionalmente ad *Arnolfo di Cambio*, l'architetto di S. Maria del Fiore. L'attribuzione non è avvalorata da sicure prove.

Digitized by Google

nella sua forma attuale dal 1309 in poi (fig. 156). Miracolo di strana bellezza, questo edificio che sarà il prototipo dei palazzi privati gotici di Venezia, si presenta come un paradosso architettonico. Le masse sono capovolte con bella indifferenza per la statica e la tradizione. La parte inferiore ha due piani di arcate profonde, del tipico gotico veneziano; la superiore è una gran superficie compatta, bianca a losanghe di marmo roseo, con rari finestroni ad arco sagomato. L'insieme si presenta come un magico scrigno, filigranato di marmi, aperto ai fremiti della luce e dell'ombra, luminoso come un palazzo di fate e pure imponente come una fortezza (1).

Lo stesso sistema di collocare il muro sul loggiato si ritrova nel grandioso *Palazzo della Ragione* di Padova (fig. 155), fondato nel sec. XII e rimaneggiato nel XIV da FRA' GIOVANNI DEGLI EREMITI. Il porticato è romanico. L'immenso tetto a carena dà all'edificio un aspetto fantastico di aeronave.

Piacenza vanta il piú bel palazzo comunale della valle del Po (fig. 147). Il primo piano è costruito in pietra grigia, il secondo in mattoni. Le grandi cornici delle finestre trifore e bigemine sono riccamente decorate in cotto. Ricordiamo ancora, nell'Italia settentrionale, il *Broletto* o *Arengario* di Como (1215).

Altro edificio proprio del periodo gotico sono le *logge*, sede delle corporazioni artigiane, o di confraternite religiose, o luogo di riunione di mercanti. Se ne hanno a Milano (*Loggia degli Osii*), a Bologna e ad Ancona (*Logge dei Mercanti*) (fig. 159), a Siena, a Firenze. La *Loggia della Signoria o dei Lanzi* (fig. 148), in quest'ultima città, è un capolavoro di eleganza, nel quale il gotico si afferma solo nelle colonne polistile e nei costoloni, mentre gli archi a tutto sesto proclamano la tenace latinità. Attribuita già all'Orcagna, fu costruita nel 1376, cioè dopo la sua morte, da BENCI DI CIONE e da SIMONE TALENTI, e serviva per le cerimonie pubbliche. Altra loggia di squisita bellezza è quella scoperta, di destinazione privata, che sorge mutilata accanto al bel *Palazzo Papale* in Viterbo.

Il gotico vide sorgere il *palazzo privato*, che nasce da un amalgama fra la casa e il palazzo comunale. A Firenze sorgono i palazzi Spini, Davanzati, Frescobaldi, ecc.; a Siena il palazzo

1) A Udine il *Palazzo Comunale* ripete in piccolo e con grazia il tema del Palazzo Ducale di Venezia.

Digitized by Google

Tolomei ed altri numerosi. Venezia si adorna di stupende case patrizie su cui l'arco gotico corre ripetuto in fantastiche logge, e s'intreccia coi vicini in leggiadri giochi di trilobi e di quadrifogli. Mentre i palazzi toscani adoperavano il bugnato di rilievo sempre piú tenue in alto, per creare sulla superficie, appena interrotta orizzontalmente dalle cornici che segnano la linea dei piani e delle finestre (generalmente bifore), giochi d'ombra, e davano al tetto una forte sporgenza, i veneziani alternano nelle facciate il muro pieno con loggiati di marmo, sottili e graziosi come pizzi nella luce bionda del sole, contro il fondo oscuro, tra i colori svarianti dell'acqua e del cielo. Il capolavoro fatato di questo stile, che esige come ragione vitale del suo essere lo sfondo di Venezia, è la *Ca' d'oro* (fig. 158), costruita nel 1421-40, da MATTEO RAVERTI e da GIOVANNI e BARTOLOMEO BUON. Meno ricchi, ma tutti magnifici di linea e d'ornamento, sono i palazzi gotici Contarini, Fazan, Ariani, Foscari, ecc. Nella *Porta del Palazzo Ducale*, detta *della Carta* (1439-1443) (fig. 157), i due Buon creano, fondendo in un solo splendore architettura e scultura, il piú tipico e suntuoso complesso decorativo di quell'arte di virtuosità e di sogno che è il gotico veneziano.

Un edificio dugentesco che, nonostante sia un po' esemplato sui chiostri monastici, sta da sé, tanto per la sua forma quanto per la sua severa bellezza, è il *Camposanto di Pisa*, costruito da GIOVANNI DI SIMONE (non già da Giovanni Pisano, come si credeva), nel 1278 (fig. 154). Consta di un grande recinto, decorato d'archi ciechi come il Duomo e il Battistero, che chiude con un vasto rettangolo loggiato un cortile coperto. Verso il cortile erboso le arcate tonde e alte includono elegantissime quadrifore, squisitamente lavorate. Cosí la forma architettonica e decorativa creata dai pisani accoglieva il nuovo stile: e forse mai come qui (e nella Loggia dei Lanzi) la fusione è perfetta e l'opera esprime un solo spirito con due forme compenetrate fino all'identità.

Anche l'architettura militare nel periodo gotico si esplicò nella costruzione di castelli che, in città, assicuravano il dominio del príncipe, e, nelle vallate, sui valichi, sulle grandi vie di comunicazione, servivano alla difesa o erano basi di operazioni in guerra. Erano di solito un sistema di torrioni di varia forma (quadrati, rotondi, poligonali), legati insieme da un muro. I piú completi e i piú pittoreschi si conservano a Ferrara, in Valle d'Aosta, ad Ivrea, a Pavia, a Milano, a Napoli, ecc.

Digitized by Google

## Capitolo II

## LA SCULTURA NEL PERIODO GOTICO

§ 1. **Nicola Pisano e i suoi discepoli.** - Sebbene in Italia il gotico abbia assunto una forma nazionale trasformando solo certi particolari dell'edifizio, pure ebbe un'azione decisiva sullo sviluppo della scultura. Il gotico crea la statua di tutto tondo, anche se non l'adopera con profusione come in Francia e in Germania. L'arte lombarda, obbediente all'architettura, aveva faticosamente cercato l'espressione, isolando le figure sullo sfondo piano, accentuando i gesti, introducendo il verismo, ed era riuscita all'affrancamento dalla rigidità bizantine, a muovere le scene. L'arte campana, sotto l'impulso del re Federico II, s'era volta ai modelli classici, s'era provata nel ritratto (le teste di Capua), aveva ridestato il senso plastico, aveva compreso il valore della nobiltà nella forma. La scultura gotica, iniziata dai pisani, ha questa caratteristica comune di idealizzare la realtà, osservata con piú sagacia di scelta, di fondere la bellezza e l'espressione.

Nicola Pisano (1206-1280) è il grande rinnovatore. È figlio di Pietro Pugliese, e si nomina nei documenti *de Apulia*. Portava con sé a Pisa, direttamente e attraverso al padre, le preziose esperienze fatte dai suoi conterranei. Conobbe certamente la plastica francese, che s'era volta ai modelli classici, ma pose nel centro della sua attenzione i sarcofagi romani, dai quali prese motivi e suggerimenti, che trattò e applicò liberamente con originalità e con genio. Le particolarità della sua arte restano tipiche per tutto il periodo gotico, e la appongono

Digitized by Google

così decisamente alla precedente, che da lui si potrebbe far cominciare il Rinascimento. Rilievo più forte, composizione chiara con un gran numero di figure, severità augusta nelle espressioni dei volti e negli atteggiamenti della persona, drappeggiamento ampio che anima con le sue linee l'insieme. Il *Pulpito del Battistero di Pisa* (1260) (fig. 160), che assembra in un capolavoro tutte queste innovazioni, mostra qualche leggera influenza architettonica francese. All'arca degli amboni romanici è sostituita una coppa esagonale, sorretta da archi trilobati che poggiano su colonne corinzie. L'insieme degli animali stilofori e delle statuette che reggono gli spigoli degli specchi istoriati con la vita del Redentore, significa limpidamente il trionfo della parola di Dio sulla bestialità e sulle potenze infernali. L'influenza antica nei rilievi è evidente: i sarcofagi conservati a Pisa sono i modelli. La simmetria nel gruppo dell'*Adorazione dei Magi* appare tutta romana; le figure di Maria (fig. 161) e di Anna sono quelle di Fedra e della nutrice nel celebre sarcofago che si conserva al Camposanto pisano. Anche da vasi etruschi derivano alcune figurazioni. Maria, nel *Presepio* (fig. 161) fa pensare alle figure fittili dei sarcofagi etruschi.

Ma il *Pulpito del Duomo di Siena* (1267) (fig. 163), ottagonale, ci mostra Nicola d'Apulia già libero dall'imitazione antica, padrone dei suoi mezzi. La composizione è più folta, il rilievo ancora più pieno, la figurazione più sicura. Ebbe qui come aiuti Arnolfo di Cambio, Lapo e il figlio Giovanni. Non è facile determinare ciò ch'è suo. La Vergine regale dal volto di statua greca, e la pittoresca *Presentazione al Tempio*, sembrano potersi ascrivere con sicurezza al suo cesello maschio e dominatore.

Opera di Nicola è anche la *Fontana di Piazza* di Perugia (1273) (fig. 164), di perfetta eleganza, interessante documento d'allegoria profana, la prima che appaia nel Medioevo (la Fontana Grande di Viterbo è del 1279). Nicola e il figlio Giovanni la firmarono nel bacino inferiore, i cui pannelli compongono una delle tante enciclopedie figurative dell'epoca (i segni dello Zodiaco, le Arti liberali, le origini dell'uomo, ecc.). La vasca superiore, circondata da statue, è firmata da Giovanni. La corolla di bronzo che sorge nel mezzo e contiene un bel gruppo di ninfe (forse di Giovanni), è opera di fondita d'un *Rosso* perugino.

Digitized by Google

Non si sa identificare con sicurezza la cooperazione a questo monumento, di Arnolfo di Cambio, che però è certa.

L'avvento di Nicola Pisano ebbe un'importanza enorme nello svolgimento della scultura italiana, tanto al nord che al sud, soprattutto per l'azione ch'egli esercitò coi suoi immediati allievi. La sua presa di posizione decisa di fronte all'antichità, e in pari tempo il suo potente istinto plastico e la sua facoltà di stilizzazione, lo fanno un artista tipicamente rinascimentale. Il decorativismo trito gotico cede con lui alla maestà delle forme latine. Jacopo della Quercia e Michelangelo possono venire.

A noi risultano con storica certezza formati da lui tre artisti. Il primo di essi, FRA' GUGLIELMO DELL'AGNELLO, detto GUGLIELMO DA PISA (circa 1238-1313), portò gl'insegnamenti di Niccolò a Bologna, affievolendoli. L'*Arca di S. Domenico* nella chiesa omonima (fig. 274), con le storie della vita di S. Domenico e di S. Reginaldo, è lavorata con minuziosità d'oreficeria, ed è lontana dalla vigoria rappresentativa del pulpito pisano. Nel *Pulpito di S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia* (fig. 165) finito nel 1270, Fra' Guglielmo torna allo schema romanico quadrangolare, con due fasce di rilievi. Il pulpito è addossato al muro con due mensole e poggiato su due colonne che s'appuntano sul dorso di leoni. La figurazione, ancora ispirata all'antico, è troppo folta. Le figure, come in tutta la scultura gotica pisana, tendono al tozzo. Il pregio maggiore dell'opera è la ricchezza decorativa.

Trovammo come aiuto di Nicola nell'esecuzione del pulpito del Duomo di Siena e della fontana di Perugia, ARNOLFO DI CAMBIO (1232?-1302), a noi già noto come grandioso architetto. Nel 1277 è a Napoli, al servizio di Carlo I d'Angiò; poi a Roma e ad Orvieto. Nel 1294 si fissa a Firenze e si dedica particolarmente all'architettura. Le opere piú note fra le poche superstiti di questo vigoroso artista, sono a Orvieto e a Roma. Il *Monumento funebre al Cardinale Guglielmo de Bray* (m. nel 1282) (fig. 166), nella chiesa di S. Domenico di Orvieto, è l'archetipo delle tombe a muro che saranno tanto in uso nel Quattrocento. Il defunto giace sulla bara; due giovinetti ne reggono le cortine, aprendole. Alla cella, decorata con motivi cosmateschi, che contiene il cadavere, si sovrappone una costruzione rettangolare, ai lati della quale sorgono le statue di S. Paolo e di S. Domenico, rivolto lo sguardo in alto, verso il

Digitized by Google

trono della Madonna col Bambino, che domina il tutto. La si direbbe una statua romana, tanto, nell'espressione, nel gesto, nell'abbigliamento, Arnolfo si attiene a modelli classici. Il suo *Tabernacolo di S. Paolo fuori le mura* (1285), ornatissimo, e quello, pure suo, di S. Cecilia in Trastevere, applicano lo stile gotico a trasformare i tradizionali ciborii. Sono quasi piccoli templi, sormontati da tiburio gotico e da pinnacoli. Colonnine di porfido sostengono gli archi trilobi. Sopra la cornice, Arnolfo eleva un frontone triangolare con la rosa al centro. Ricche le decorazioni musive, eleganti se pure un po' taglienti i profili, delicatissimi i particolari.

Il piú giovane e il massimo degli alunni di Nicola fu il figlio GIOVANNI, detto GIOVANNI PISANO (1245 c. m. dopo il 1320). Formatosi aiutando il padre nel pergamo di Siena, sviluppò liberamente la forma che chiameremo gotica per la sua parentela con la plastica francese, accettata dopo il tirocinio d'imitazione classica.

Lavori suoi giovanili sono l'acquasantiera di S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia e la *Madonna col figlio*, nel Camposanto di Pisa, opere di modellatura sicura in un'espressione austera. Fra il 1298 e il 1301, scolpí il *Pulpito di S. Andrea a Pistoia* (fig. 169), forse la sua opera piú perfetta. L'insieme, esagonale, su colonne sostenute da leoni, con figure sugli spigoli del sostegno, archi trilobi (acuti qui), statue agli spigoli degli specchi, ripete il tema paterno del Battistero pisano. I rilievi degli specchi hanno un impeto ignoto alla compassata maestà di Nicola: sono la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Strage degli Innocenti*, la *Crocifissione* e il *Giudizio finale*, come a Pisa, ma con ben altra composizione e movimento. Nella *Crocifissione*, la croce è centro d'un tumultuoso moto a vortice fra gli astanti che si volgono impietositi e atterriti dallo spettacolo crudele.

Tra il 1302 e il 1310, Giovanni scolpí il Pulpito della cattedrale di Pisa, testé ricomposto e ricollocato nella sua sede originaria. Ha dieci lati, cioè quattro specchi piú del pistoiese, con gli stessi soggetti (le scene aggiunte sono le storie del Battista, la *Presentazione al Tempio* e la *Fuga in Egitto*, la *Passione* e il *Giudizio finale*, che occupa due specchi). I sostegni non sono piú semplicemente colonne, ma nella parte prospiciente la navata si hanno quattro statue simboliche: la Città di Pisa, il Potere imperiale, Ercole e S. Michele, cioè la forza

Digitized by Google

pagana e la cristiana. La morbidezza fluida nel modellare e la precisione nel tagliare i profili consente, senza che nulla si perda in chiarezza, la vertiginosa mescolanza dei gruppi. Quelli della *Crocifissione*, della *Strage degli Innocenti* e del *Giudizio finale* sono veri turbini che travolgono le persone: eppure il rilievo è cosí sicuro che le figure, staccate nella luce, si muovono senza alcuna confusione.

La facciata del Duomo di Siena e la chiesetta dell'Arena a Padova hanno statue sue di tutto tondo, che ci mostrano come questo creatore di vortici umani sapesse concentrare in pochi tratti la vita d'un'anima individuale.

Una delle sue ultime opere è la *Madonna col Figlio*, nel Duomo di Prato (fig. 167), cosí vigorosa nell'atteggiamento e nel panneggio, da far pensare a Jacopo della Quercia, che nascerà mezzo secolo dopo.

La tradizione attribuisce a Giovanni Pisano la bella *Tomba di Benedetto XI*, in S. Domenico a Perugia (fig. 168), che altri ritiene invece senese, forse del Maitani, e che ha il tipo di quella di Arnolfo a Orvieto. Alla rudezza grandiosa di quest'ultima, la tomba papale oppone un'eleganza e un'esilità di membri architettonici quasi preziosa.

§ 2. **La diffusione della scuola pisana in Italia.** - Con Giovanni Pisano si diffonde per l'Italia la nuova scultura gotica.

Un primo nucleo d'allievi Giovanni lo formò a Siena: manca però tra essi una grande personalità. Ricordiamo Cellino di Nese (tomba di Cino da Pistoia nel Duomo di quella città), Goro di Gregorio (arca di S. Cerbone nel Duomo di Massa Marittima), Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura (autori dello strano sepolcro — un casellario di storie a rilievo — del vescovo Tarlati, nel Duomo d'Arezzo).

Il maggior maestro senese è Lorenzo Maitani, meraviglioso architetto, al quale sono attribuite (taluna con molta esitazione), parecchie delle copiose figurazioni in mezzo rilievo, inframezzate da eleganti motivi floreali, sui quattro pilastri del Duomo d'Orvieto (1320 c.-1331). Mostrano, in confronto con l'opera di Giovanni, un'intonazione arcaica, sebbene graziosa. Notevole la sicurezza nel nudo, cosí poco familiare ai romanici. La figurazione del Giudizio e dell'Inferno (fig. 178) è quanto mai grottesca e violenta, cosí da far pensare che l'ar-

Digitized by Google

tista si sia ispirato ad analoghe della scultura gotica francese o tedesca.

TINO DI CAMAINO (noto nel 1300-m. nel 1339) è un delicato seguace di Giovanni, che porta a Napoli (tomba di Maria d'Ungheria in S. Maria Donna Regina, e tombe di Carlo di Calabria e Maria di Valois, in S. Chiara) l'arte del gran Pisano, ispirandosi ai modelli d'Arnolfo di Cambio.

ANDREA DA FIRENZE, nel *Sepolcro di Re Ladislao*, a Napoli, in S. Giovanni a Carbonara (1414) (fig. 172), ci dà lo sviluppo piú ricco di questo tipo di tombe, ormai piú o meno svincolate dalla parete, a cui Giovanni e Arnolfo le addossavano.

GIOVANNI DI BALDUCCIO, pisano (noto fra il 1317 e il 1349), nell'*Arca di S. Pietro Martire* a S. Eustorgio di Milano (fig. 170) riproduce la forma originaria dell'arca di S. Domenico a Bologna. Sue sono certo le quattro cariatidi d'una stilizzazione pura e soave. I rilievi sono opera mediocre di aiuti, che v'introducono però felici accenni realistici. Giovanni di Balduccio esercitò in Lombardia una notevole influenza, della quale si scoprono tracce nei maestri campionesi. Ad essi va restituita l'*Arca di S. Agostino*, d'una ricchezza un po' massiccia, in S. Pietro in Ciel d'oro a Pavia, attribuita già a Balduccio (fig. 171), e oggi ascritta, ma senza certezza, a BONINO DA CAMPIONE, autore della tomba di Cansignorio, l'ultima delle *Arche scaligere* in Verona (1375). Una singolare forma di tombe a piramide, che ricorda i mausolei orientali, appare in questi celebri sepolcri (fig. 181), opera di campionesi, lavoro gotico minuto ed elegante nei particolari, e d'una felice armonia nell'insieme.

Simili ma assai piú semplici le tombe dei professori di diritto dell'Università di Bologna, dette dei *Glossatori*, coi due loggiati, il primo a trabeazione e il secondo ad archi, sormontate da una piramide senza alcun ornamento (fig. 133).

§ 3. **La scultura del Trecento a Firenze.** Frattanto a Firenze si manifesta un indirizzo nuovo che ha la sua origine nei maestri pisani, ma che dimostra l'influenza della forma di Giotto nel costruire le scene.

ANDREA DI NINO DA PONTEDERA, detto ANDREA PISANO (1290-1343), nel decorare di scene i ventotto pannelli della *Porta di bronzo del Battistero di Firenze* (1330) (fig. 173), ritorna alla semplicità, riducendo i personaggi per dare a ciascuno di

Digitized by Google

essi una fisonomia, un gesto, una parte ben sua. Una maggiore compostezza era d'altronde richiesta dal numero stesso delle figurazioni, che non sosteneva l'impetuosa agitazione del pulpito di Giovanni. Venti storie narrano la vita del Battista: e le piú belle hanno la luminosa purità e l'accento breve e comunicativo delle migliori creazioni di Giotto: per es. la *Visitazione*, la *Danza di Salomè*, la *Decollazione del Battista* (fig. 176), la *Testa del Santo presentata ad Erodiade*, il *Battesimo di Cristo*. Gli otto reparti inferiori contengono figure di Virtú assise. La ghirlanda della cornice, meraviglioso lavoro di fondita, in cui lussureggiano i piú ingegnosi e freschi motivi vegetali, ornitologici e di fantasia, della decorazione del Rinascimento, venne eseguita assai piú tardi, da *Vittorio Ghiberti*, figlio del grande Lorenzo che dotò il Battistero di due altre porte incomparabili.

Ad Andrea Pisano e ai suoi discepoli si riferisce la decorazione scultorea della base del Campanile di Giotto. Probabilmente ne diede il disegno Giotto stesso. Dei ventisette medaglioni esagonali della zona inferiore, ventidue sono di Andrea Pisano, che li eseguí dal 1334 in poi. È una raffigurazione sintetica di tutte le attività umane, la storia della vittoria dell'uomo sulla materia, ma senza nulla di scolastico. Tutto vive e si esprime. Modellatura robusta e chiara, composizione eloquente, abilità e semplicità nell'esecuzione, realismo vivace con cenni d'ambiente colti nel significato piú vero: ecco le qualità di questo ciclo, a cui appartengono figurazioni d'una purezza greca. In alcune, come l'*Arte del tessere*, l'*Aratura* (fig. 175) l'*Equitazione* (fig. 177), la *Scultura*, ecc., la realtà diviene simbolo senza irrigidirsi, e il simbolo è tradotto in realtà, espressa da una forma che si identifica con essa.

Il figlio d'Andrea, NINO PISANO (notizie dal 1340 al 1368), aggiunse grazia all'arte paterna, e nella sua *Madonna del latte* in S. Maria della Spina a Pisa, fece rivivere il tipo creato da Giovanni, addolcendolo di soavità materna. Le sue Madonne col Putto e le sue Annunciazioni preludono alle deliziose figurazioni della Vergine, di Desiderio da Settignano e dei Robbia.

È ad ANDREA DI CIONE detto l'ORCAGNA, maestro dalle molteplici attività, orefice, architetto, pittore (notizie dal 1343 al 1368), che dobbiamo il capolavoro della scultura gotica fiorentina: il *Tabernacolo d'Orsanmichele*, ex-voto per la peste che

Digitized by Google

devastò Firenze nel 1348, complessa opera d'architettura, decorazione, scultura e rilievo (1348-1359) (fig. 174). È la traduzione in fiorentino dell'ornamentazione gotica. Mantiene in grosso lo schema dei tabernacoli di Arnolfo, ma lo semplifica nell'architettura e ne complica la decorazione con un fastoso manto di musaici, ricami marmorei, guglie, strafori, bronzi, statue, colonnine tortili, ecc., in cui l'occhio si smarrisce come in un labirinto di delizie preziose. A tergo, la pala in forte rilievo, con la *Morte della Madonna* e l'*Assunta*, è un vero quadro marmoreo, concepito pittoricamente, con gradazione di piani e di chiaroscuri.

§ 4. **L'indirizzo pisano a Venezia.** - L'indirizzo pisano giunge a Venezia attraverso a Nino Pisano, figlio di Andrea, che nel 1308 vi eseguí la tomba del Doge Cornaro; ma vi s'incontra con una corrente nordica, proveniente dal Trentino.

La fusione dei due indirizzi, pisano e tedesco, dà individualità ad una scuola veneta, che ha per maestri tipici JACOBELLO e PIER PAOLO DELLE MASEGNE, fratelli (noti fra il 1383 e il 1417). Lavorarono le vigorose statue degli Apostoli, sull'iconostasi di S. Marco di Venezia (1384) e crearono ancóne in S. Petronio e in S. Francesco di Bologna, che sono il trionfo dello stile cuspidale (fig. 180). Le loro figure sono meno belle che le toscane, ma spirano carattere e forza. L'espressione è piú severa, ma sempre serena e nobile.

Digitized by Google

## Capitolo III

# LA PITTURA NEL TRECENTO

§ 1. **Trionfo dell'affresco nel Trecento.** - Se pensate come l'architettura gotica italiana, e, piú precisamente, la toscana, contemperi lo slancio verticale e l'esilità del gotico del Nord, con la struttura larga e ben basata dello stile antico (romano e basilicale); come alla straforatura che fa d'una cattedrale di Francia un ostensorio di cristallo invaso dalla luce, sostituisca le vaste pareti e i fascioni giganteschi, comprenderete in parte l'enorme sviluppo della pittura a fresco in Italia (sviluppo favorito anche dal clima asciutto e temperato); e converrete che le leggende e i sacri simboli, cacciati dagli immensi finestroni a vetriere e dalla fantastica selva di scolture (selva che lo stile italiano sfronda e reprime), dovessero riversarsi sugli spazi riguadagnati dalla muratura. Ecco dunque i pittori ornare l'interno delle chiese con serie di storie della vita del Cristo o della Vergine o dei Santi, e con la figurazione del giubilo dei beati e dello strazio dei reprobi. Le pareti e le volte delle cappelle, le enormi plaghe del coro, i muri delle navate, l'imbotte degli archi, perfino il torso dei pilastri, tutto si copre di figure, tutto freme d'immagini e di simboli. Chiese come la Basilica di Assisi, come S. Croce a Firenze, cappelle come quella dell'Arena a Padova o quella degli Spagnuoli a S. Maria Novella, sono veri breviari della pittura, folti libri a colori, scritti da Cimabue, da Giotto, da Andrea da Firenze, da Taddeo Gaddi. E l'amore per le vaste figurazioni dilagando, anche gli edifizi della vita civile, i pa-

Digitized by Google

lazzi comunali, le reggie delle Signorie, i locali della giustizia e del commercio chiedono la loro parte di ornamento: ed ecco Siena, S. Gimignano, Perugia, Padova e Venezia spender prodighe, per l'abbellimento pittorico del palazzo pubblico, del tribunale o della borsa, affrescati con allegorie morali o cronache laudatorie della città. D'altro canto, i monaci non s'accontentano piú dei tetri crocifissi, delle Madonne burbere sulle scialbe muraglie del chiostro: vogliono far fiorire quell'albore morto con schiere d'angeli dalle aureole d'oro, con effigi edificanti dei patroni e degli abati. Negli ospedali gl'infermi chiedono di leggere in pittura la storia dei Santi pietosi verso le sofferenze corporali, di rivolgere alla Madonna presente e clemente la loro implorazione. Persino i cimiteri si parano d'una veste variopinta di affreschi: in quello di Pisa, dalla splendida architettura gotica, accogliente la gioia del sole attraverso le filigrane di marmo dei suoi atrii solenni, grandeggiano le visioni ammonitrici del *Trionfo della Morte*, del *Giudizio finale* e dell'*Inferno*.

Giunta Pisano e Cimabue precedono il signore dell'affresco, l'iniziatore dell'arte nuova, il degno amico di Dante: GIOTTO.

§ 2. **Giotto.** - Scrive Jacopo Burckhardt: « È la pittura che ha attirato a sé, come una vocazione, il piú gran genio plastico del secolo: GIOTTO (1). Il posto che essa occupava nel secolo XIII in confronto alle altre arti, è da lui molto allargato. La

1) *Ambrogio o Ambrogiotto* (figlio di Bondone) nacque, secondo il Vasari, a Vespignano, in quel di Firenze, nel 1276; secondo le recenti ricerche, in Firenze verso il 1266. Suo padre, a sentire Vasari, era un *lavoratore di terra e naturale persona;* a sentire talun moderno, un cittadino fiorentino. Alunno di Cimabue, intraprendeva, poco piú che ventenne, la serie di ventotto affreschi francescani della Chiesa superiore d'Assisi, continuando, con l'aiuto di piú collaboratori, l'opera del maestro; nel 1298 e nel 1300 è a Roma e vi dipinge a fresco in S. Pietro e in S. Giovanni in Laterano, influenzato dalla ricca beltà dei musaici cosmateschi e dal sintetismo del Cavallini; verso il 1305, in Padova, stringe relazione con Dante e termina le pitture della Cappella dell'Arena. Nel 1314 c. porta a compimento le scene allegoriche della volta della Chiesa inferiore d'Assisi. La sua attività immensa si effonde da Firenze a Ravenna, da Ferrara a Urbino, da Assisi a Napoli. I continui viaggi non tolsero ch'egli si mantenesse fiorentino schietto e che nella sua città facesse prosperare una scuola di pittura, dalla quale uscirono alcuni fra i maggiori maestri del secolo. Dal 1334 in poi, si dedicò quasi esclusivamente alla costruzione e all'ornamentazione del Campanile di Firenze. Morì nella sua città, nel 1337.

Digitized by Google

predilezione per la pittura monumentale e ciclica a fresco si deve tanto a lui quanto alla sua scuola. È Giotto che, nel corso dei tempi, ha come preparato il terreno senza il quale lo stesso Raffaello e Michelangelo non avrebbero compiuto le opere in cui si è rivelata meglio la loro grandezza ».

Formatosi in parte sul passato, sugli esempi del vecchio Cimabue e del Cavallini, non sbocciato come una meteora dal nulla, egli non riesce ancora a conquistare con la luce della sua personalità tutto il cielo dell'arte. Quante cose resteranno da fare dopo di lui, per giungere a Raffaello e a Michelangelo, al Correggio e a Tiziano! Il suo disegno è duro e schematico; il colore è freddo e inerte; non possiede scienza anatomica né prospettiva, e neppure è maestro nel trattare i panneggi o nel far palpitare la sostanza vivente e mobile dell'uomo. Eppure, quante conquiste! Se pensiamo che prima di lui l'arte, simile ad un fanciullo che recita secche strofe, indifferente o annoiato, non era capace che di ripetere rigidi stampi senza darsi un'occhiata intorno, senza avvedersi che c'è un universo di bellezza viva da esplorare e da adorare; se pensiamo che il sentimento cristiano, rinfocolato dai grandi Santi del Duecento, attende ancora di spicciare in larga e limpida polla per il bene delle moltitudini, costretto com'è invece a gemere dal terriccio d'un'espressione barbara e goffa; se guardiamo a Margaritone e a Giunta che, invece di figure, ci dànno larve repulsive, ed a Cimabue che una volta sola fonde il ghiaccio millennario imprigionando un raggio di sole nel vago sorriso d'una Madonna; se vediamo ciò che Giotto ha saputo fare in quell'ombra tenace, comprenderemo la sua mistica grandezza. I suoi precursori, impacciati da scrupoli e da impotenza, rivestivano la sposa di Cristo d'un rude saio; Giotto svolse pel primo sul suo corpo consacrato il drappeggio imperiale della bellezza, fece brillare tra le sue chiome, fino a ieri grige di cenere, la letizia delle perle e dei fiori. Il suo pennello assalta gli spazi della chiesa gotica, evoca le turbe al di sopra delle turbe, dà veste imponente e precisa alle cronache pie, alle credenze e agli ideali che fluttuano nelle anime. Ed ecco, sulle pareti della Chiesa superiore d'Assisi, profferta gigantesca di fede, espressa in armonia e in lievità di marmi, svolgersi (1290-1298) la leggenda francescana, nuova anima del mondo. La verzicante prosa dei *Fioretti* e il latino musicale

Digitized by Google

di Tommaso da Celano trovano in Giotto un illustratore ideale, candido nella sua monumentalità, che eterna per gli occhi le belle istorie tutte di contemplazione e di fervore. Ecco il « fi' di Pietro Bernardone » che, ebbro per colei che

*con Cristo pianse in su la croce,*

getta i suoi abiti mondani al padre indignato, mentre il Vescovo, che comprende quell'amore, ricinge la sua nudità con gli umili panni del giardiniere. Ecco il papa Innocenzo III che sogna di lui, vede un fraticello scalzo, cinto d'un liso cordone, puntellare gagliardo la crollante basilica di S. Giovanni in Laterano. Giotto rappresenta il Pontefice in trono, mentre accoglie il Santo dei Poveri, seguíto dalla sua *picciola famiglia* tonduta e umile, e gli consegna la bolla d'approvazione dell'Ordine, « primo sigillo a sua religione »; ci mostra S. Francesco nell'atto di esorcizzare le demonia infurianti nelle mura d'Arezzo (un gesto breve, e le legioni nere e grifagne oscurano il sole col volo starnazzante della fuga); ce lo presenta fiero senza orgoglio, nella forza della propria fede; ce lo ritrae mentre celebra il Natale di Gesú in Greccio, in un presepio scavato in una caverna, e palleggia e adora il Bambino miracolosamente apparso nella mangiatoia. L'artista fa apparire la natura nel suo orrido, tutta frane e burroni, nel riquadro in cui Francesco prega a pro' d' un contadinello sitibondo che si curva a bere alla sorgiva zampillata miracolosamente dal vivo sasso della Verna; e la fa esultare nel paesaggio primaverile e azzurrino in cui il dolce asceta favella di Dio ai passeri, alle quaglie, alle rondini, ai picchi, all'arzavole ed alle colombe, variopinto consesso che brulica a piè d'un albero, profilato con mistica grazia sull'indaco puro del cielo. Ogni capitolo del meraviglioso poema, il cui epilogo, figurato da Giotto stesso sulla volta della Chiesa inferiore parecchi anni dopo, è tutto celestiale, trova la sua espressione commossa e precisa, larga e lucida, nel genio del pittore.

La gioia di creare, da secoli ignota ai vivi, tornava a fremere in un cuore pio e buono; le mani erano ancora impacciate, gli occhi non scorgevano i difetti puerili della prospettiva, le manchevolezze ingenue dell'esecuzione. Tutta la grandezza di quell'arte è nel soffio animatore che è assolutamente nuovo, che diffonde pollini e semi con cieca profusione.

Digitized by Google

Poco o nulla ci è rimasto di quanto Giotto, già famoso dopo la grande opera d'Assisi, operò a fresco e musaico nelle basiliche di S. Pietro e di S. Giovanni in Laterano (1), e nel Castel Nuovo di Napoli. Dal 1303 al 1305 egli narrò sulle pareti interne della *Cappella dell'Arena* o *degli Scrovegni* in Padova (2), gli episodi della vita della Vergine e di quella di Cristo, e figurò sul muro sopra la porta d'ingresso di quel sacello il *Giudizio finale* e le bolge dell'Inferno (3). La vena di Giotto fluisce in questo ciclo grandioso, come un gaio ruscello disgelato che non conosce piú intoppi, che ormai ribolle e canta libero. La tecnica è di poco perfezionata: sempre paesaggi indeterminati, architetture d'un'esilità e d'una sproporzione sorprendenti, manti dalle pieghe monotone e fisse, corpi massicci, volti impassibili con gli occhi a mandorla e la maschera d'un vago sorriso. Ma l'immaginazione crea di continuo e l'osservazione introduce ad ogni piè sospinto verità e forza nella composizione, negli atteggiamenti, nei particolari. Il *Cristo morto pianto dalle pie donne* (fig. 183) è una vera meraviglia di *struttura* pittorica, della quale si ricorderanno artisti d'ogni tempo, dal Beato Angelico a Tiziano, ed è insieme un capolavoro d'espressione drammatica. Quanto spasimo nella scena crepuscolare! Sui brulli coni dei monti cala la notte. Angioli disperati svolazzano nel cielo violaceo, velandosi la faccia con le mani. Intorno al corpo esanime dell'Uomo-Dio, la cui testa riposa sul cuore della Madre, scoppia l'angoscia dei superstiti; le bocche si torcono, le braccia si aprono veementi, le mani si contraggono. Eppure la composizione ha la calma e la purezza di lineamento d'un bassorilievo greco! E

1) Nel prònao di S. Pietro è conservato il celebre musaico di Giotto, detto la *Navicella*, sfigurato dai successivi rimaneggiamenti. Rappresenta *Gesú che cammina sulle acque e ammonisce S. Pietro.*

2) La cappella fu costruita fra i ruderi d'un anfiteatro romano, da Enrico Scrovegni che intese con quell'offerta espiare la colpa dell'usura, di cui si era macchiato suo padre. È ad una sola navata, tutta dipinta da Giotto, volte e pareti, con trentotto episodi del Vangelo e con le allegorie dei *Vizi* e delle *Virtú*, dipinte come finti bassorilievi. Quelle personificazioni, d'un'energia quasi brutale, gli sarebbero state ispirate dall'amico Dante.

3) La rappresentazione del *Giudizio* e dell'*Inferno* è la parte piú debole dell'opera. L'artista non sa ancora disporre le moltitudini e ondeggia fra il disordine e la simmetria puerile. L'Inferno, grottesco, sembra ispirato al pittore dalle popolari *Visioni* che descrivevano con tinte barbare gli spaventi dell'oltretomba.

Digitized by Google

che dolcezza invece e che gaudio, nella scena della *Presentazione della Vergine al Tempio!* E che mite ecloga nella figurazione di *Gioacchino fra i pastori*, che fanno uscire gli agnelli ricciuti dallo stabbio! E che festosità nelle *Nozze di Cana!* E che solennità soave nell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* (fig. 182)! E che drammaticità fosca nel *Bacio di Giuda* e nella straziante *Crocifissione!* Tutte queste note, nuove nell'arte, sono espresse con una semplicità di mezzi popolare, quasi ingenua. Le pitture della Chiesa superiore d'Assisi e il ciclo della Cappella dell'Arena caratterizzano per sempre la facoltà suprema di Giotto: rappresentare solo l'*essenziale* di un fatto, non divagare nei particolari, ma *concentrare* energicamente, pur senza cadere mai nello scheletrico. E notate che, *scoprendo*, come faceva, l'arte, la quale è invenzione, trovamento, lieto spaziare nel giardino delle cose, questo mirabile fanciullo doveva sentirsi tentato di giocare, di sbizzarrirsi, come faranno piú tardi pittori meno concettosi e scrupolosi. Le sue opere sono invece gravi e sintetiche come le bizantine, ma col fervore della vita in piú.

Verso il 1314, Giotto è di nuovo ad Assisi e affresca le quattro vele della volta a crociera della Chiesa inferiore del Santo. Il suo innato istinto realistico è visibilmente impacciato dalla simbolica sapiente di cui deve intessere le quattro composizioni, celebranti il trionfo delle tre virtú fondamentali bandite da S. Francesco: *Povertà*, *Castità* e *Ubbidienza*. Insegnamenti sottili e significati astrusi, che gli furono certo consigliati dai teologi, si nascondono sotto le forme ancora rigide e legnose. Ci vuole una guida minuziosa per seguire i reconditi sensi di quegli affreschi affollati di figure. « Nella prima di tali storie, — dice il Vasari, — tutte con invenzioni capricciose e belle, è S. Francesco glorificato in cielo con quelle virtú intorno, che a voler essere perfettamente nella grazia di Dio sono richieste. Da un lato l'Ubbidienza mette al collo d'un frate, che le sta innanzi ginocchioni, un giogo, i legami del quale sono tirati da certe mani al cielo, e mostrando con un dito alla bocca silenzio, ha gli occhi a Gesú Cristo che versa sangue dal costato. E in compagnia di questa virtú sono la Prudenza e l'Umiltà... Nel secondo angolo è la Castità, la quale standosi in una fortissima rocca, non si lascia vincere né da regni, né da corone, né da palme che alcuni le presentano. A' piedi di

Digitized by Google

costei è la Mondizia che lava persone nude, e la Fortezza va conducendo genti a lavarsi e mondarsi. Appresso alla Castità è da un lato la Penitenza che caccia Amore allato con una disciplina, e fa fuggire la Immondizia. Nel terzo luogo è la Povertà, la quale va coi piedi scalzi calpestando le spine; ha un cane che le abbaia dietro, e intorno un putto che le tira sassi, ed un altro che le va accostando con un bastone certe spine alle gambe. E questa Povertà si vede esser quivi sposata da S. Francesco, mentre Gesú Cristo le tiene la mano, essendo presenti, non senza misterio, la Speranza e la Castità. Nel quarto ed ultimo dei detti luoghi è un S. Francesco pur glorificato, vestito con una tonicella bianca da diacono, e come trionfante in cielo in mezzo a una moltitudine di Angeli che intorno gli fanno coro, con uno stendardo nel quale è una croce con sette stelle, e in alto è lo Spirito Santo ». Alquanto aride sono le allegorie della *Castità* e dell'*Ubbidienza;* molto piú bella e viva per l'introduzione di motivi realistici (1) è la scena dello *Sposalizio di S. Francesco con la Povertà* (fig. 184), che riveste di precise forme alcuni celebri versi di Dante (2). L'*Apoteosi di S. Francesco*, coi suoi fitti cori d'angeli aureolati intorno al trono del Santo, ci mantiene nell'atmosfera astratta, simmetrica e severa dei vecchi musaici. Il ricco senso decorativo del maestro, pone queste composizioni in armonia perfetta con la calma sacra e con la semiluce mistica del luogo.

Nel Palazzo del Podestà (Bargello) di Firenze, Giotto coperse, verso il 1334 (altri dicono assai prima) i muri della cappella, di affreschi ora danneggiatissimi, con l'Inferno e il Paradiso, e con le penitenze di S. Maria Maddalena e dell'Egiziaca. Nei rari frammenti superstiti di quel ciclo vediamo affermarsi in Giotto il *ritrattista* fedele ed obbiettivo, il pittore veridico delle sembianze di Carlo di Valois, di Brunetto Latini, di Corso Donati e di Dante, che fu suo amico e, si dice, suo ispiratore.

Gli affreschi di Giotto nelle Cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce (che sembrano appartenere all'ultimo periodo della sua attività) sono forse le piú nobili prove del suo genio. Possiamo da essi comprendere come la sua arte avesse raggiunto non

1) Tali il pezzente rivestito di mantello da un angelo e i due monelli che tirano sassi e cacciano spine fra i piedi della Povertà.
2) *Paradiso*, Canto XI, 58-78.

Digitized by Google

solo una perfezione formale meravigliosa per l'epoca, ma una pienezza e una nobiltà che la consacrano per sempre. È arduo giudicare del loro originario valore, perché sono stati intonacati prima, poi, liberati dalla calce (1852), vennero ridipinti e alterati. Nella Cappella Peruzzi il maestro narra con succinto e vigoroso stile la vita di S. Giovanni Battista e quella di S. Giovanni Evangelista; nella Cappella Bardi ritorna alla leggenda francescana e la riesprime con inattesa potenza di forme, con un sentimento vieppiú grandioso e commosso. Abbiamo riprodotta la piú bella, anzi la sublime fra quelle scene. È la *Morte di S. Francesco* (fig. 185). Quanta serenità nei monaci che assistono al calmo suo sfociare nel mare dell'eterna dolcezza! Si direbbe che una voce di diacono spanda nel silenzio solenne il penultimo versetto del *Cantico del Sole:* « Laudato sii mio Signore per sora nostra Morte corporale, da la quale nullo homo vivente po' scappare. Guai a quelli che morranno ne le peccata mortali. Beati quelli che troverà ne le tue santissime voluntati, che la morte secunda nol farà male ».

A prescindere dall'immenso valore di Giotto come iniziatore, valore che dà alla sua apparizione un carattere quasi mistico, lo dobbiamo ammirare per qualità che fanno ancora vibrare la nostra sensibilità, esacerbata ed ottusa da tanta arte brutale e impura. Egli è un *classico, è colui che semplifica.* In nessun artista trovate, con tanta parsimonia di particolari, una cosí grandiosa ricchezza d'effetto. La sua arte è d'una straordinaria limpidità, d'una facilità elementare. Ha il puro contorno del lauro e la schiettezza dell'ulivo. Guardando le sue opere, quando troppa densità di simboli non si opponga al vostro immediato godimento artistico, siete colpiti *da una sola impressione*, non errate nei particolari, ma impegnate involontariamente tutta la vostra attenzione nel fatto, sinteticamente e nitidamente evocato. Questa espressione primitiva e ignuda, se pur non possiede sempre altrettanta perfezione formale, è paragonabile in lucidezza e in forza sana e serena, con la poesia di Omero, con la scultura greca arcaica e con la musica di Frescobaldi e di Bach. Perfetto illustratore del Vangelo e dell'evangelismo francescano, poeta drammatico intenso e misurato, realista e stilista, in pari tempo, mente dal calmo, ma sicuro volo, Giotto è l'incarnazione del genio plastico latino in un tempo che poté, mercé sua, rivestire di

Digitized by Google

suggestive e poetiche forme i dogmi della fede e i concetti della ragione. Comprendiamo come la sua apparizione abbia posto nel nulla tutti i vecchi maestri, cosí come la *Commedia* di Dante inabissò le povere *Visioni* balbettanti dei fraticelli spolverati di latinetto e i poemi allegorici dei pedagoghi. Anche Cimabue parve rozzo ed incompleto, egli che aveva *tenuto il campo* nella pittura: « *Ora ha Giotto il grido!* » dice l'Alighieri. E quel grido, dopo sei secoli, non è ancor muto (1).

§ 3. **La scuola giottesca.** - Giotto ebbe numerosi allievi e continuatori. La loro arte è, come quella del maestro, austera e grandiosa: non vuol divertire o deliziare, vuole *insegnare;* non ha un contenuto di sensualità o di lusso, ma è impastata di sicura fede e, quando occorre, di solida scienza. La pittura ha rapito ormai alla scultura la sua missione di maestra di verità. Sulle espanse pareti delle chiese e dei battisteri ha preso a narrare nitidamente la storia del mondo, la vita dell'uomo, il suo destino nell'oltre tomba, il suo traviamento, la sua redenzione; commenta le verità eterne, addita gli esempi salutari, mette sull'avviso contro le tentazioni, schiude gli splendori del cielo e le voragini infocate dell'inferno. Ciò che i rozzi e quasi barbari intagli ci dicevano prima dai capitelli, dai timpani delle porte e dalla coppa dei pulpiti, ce lo dice essa molto piú efficacemente. I colori attirano. Ecco le fiamme scarlatte, i visi rosei, le tuniche verdi e rosse, l'erba e le rocce con le loro tinte vere, le città con le loro torri e le porte di mattone, come nella realtà. E quanta scienza sotto le divertenti immagini! Chi sapesse per filo e per segno ciò che significano le infinite pitture del Camposanto di Pisa, conoscerebbe le verità di fede e la filosofia come un dottore. Se ti applichi a interpretare gli affreschi delle due basiliche d'Assisi, impari la storia sacra e la vita

1) L'enorme attività di Giotto nell'affresco non gli vietò di produrre numerose tavole d'altare. La Cappella Baroncelli in S. Croce conserva uno dei suoi piú vasti quadri d'altare, una ricca ancona o polittico, dipinta a tempera, lussuosa d'ori, con l'*Incoronazione della Vergine* nel pannello centrale, e le schiere dei santi e le orchestre angeliche nei laterali. Sono di sua mano, in chiese e gallerie, diverse *Madonne in trono* su tavola, con belli angioli genuflessi, dal profilo soave. La piú possente, la piú monumentale è il capolavoro riprodotto alla fig. 187. Dal suo laboratorio in Firenze, uscí una folla di *crocifissi dipinti*, di dimensione colossale, che pendono ancora nelle absidi o al disopra della porta d'ingresso delle chiese toscane.

Digitized by Google

del Poverello meglio che dal pievano. La Cappella degli Spagnuoli, a Firenze, è un trattato di scienza ecclesiastica, un'enciclopedia minuziosa, scritta coi colori, a lode eterna di Cristo, della Chiesa e di S. Domenico. Sono, dicemmo, opere fatte per istruire e per convincere. Quindi l'artista, guidato dalla Chiesa, non si perde in mondanità, non tenta i sentieri pericolosi dell'arte pura, dato com'è all'austera missione di seminare il bene e il vero pel popolo, con precisa e pittoresca parola. TADDEO GADDI (m. nel 1366), GIOVANNI DA MILANO (suo allievo), GIOTTINO, ANDREA ORCAGNA (m. verso il 1368), già lodato come architetto e scultore; ANDREA DA FIRENZE (noto fino al 1377); ANTONIO VENEZIANO, AGNOLO GADDI (m. nel 1396), il pisano FRANCESCO TRAINI, PUCCIO CAPANNA, SPINELLO ARETINO (m. nel 1410) (1): ecco i nomi di quegli artisti infaticabili e modesti che continuano e completano l'opera di Giotto. Ma sono ancora poco individuali, lavorano in promiscuità; confondi spesso le loro opere, sai che l'Orcagna dipinse in collaborazione col fratello NARDO DI CIONE, nella Cappella Strozzi in S. Maria Novella di Firenze, un grandioso *Giudizio*, il *Paradiso* e la voragine dell'*Inferno*, tuttora ben conservati; che ANTONIO DA VOLTERRA narrò con incisività potente la *Vita di Giobbe* sulle pareti del Camposanto di Pisa; che Andrea da Firenze e Antonio Veneziano, dal 1377 al 1386, vi dipinsero, con brillanti scenari di architetture, di marine e di navigli e con gran movimento di folle, i *Miracoli di S. Ranieri;* sai che Taddeo Gaddi, allievo e intimo di Giotto, respira tutto il maestro, rivive la sua mentalità lucida e calma nei bei freschi della *Vita della Vergine*, nella Cappella Baroncelli a S. Croce, prima di ripetersi con fiacca indifferenza da mestierante, come doveva fare nelle opere successive; sai pure che STEFANO DA FIRENZE chiamato dagli artefici dell'epoca *scimmia della natura*, cercò le prime leggi della prospettiva e scrutò le inesplorate proporzioni del corpo ignudo; e che Puccio Capanna, lavorando lungamente nelle chiese d'Assisi e di Pistoia, cercò nuova dolcezza o drammaticità d'espressioni. Ma

1) *Spinello Spinelli*, aretino, uno degli ultimi giotteschi, lavorò nel Camposanto di Pisa, nel Palazzo Comunale di Siena, nella chiesa di S. Miniato al Monte. Ha molta vena narrativa, ma spesso è goffo e grossolano. Non si fa scrupolo di dipingere cavalli rossi, gialli e blu. I suoi paesaggi sembrano di cartone giallastro.

Digitized by Google

quando ti volgi ai maggiori monumenti della scuola, t'è impossibile stabilire con precisione quale intelligenza e quali mani abbian dato loro la vita. Gli affreschi del *Cappellone degli Spagnuoli* in S. Maria Novella sono attribuiti dal Vasari a Taddeo Gaddi ed a Simone Martini senese, e dalla critica moderna ad Andrea da Firenze; il celebre *Trionfo della Morte* e il *Giudizio finale* del Camposanto pisano, già dati sulla fede del Vasari ai due fratelli Orcagna, Andrea e Leonardo, oggi sono considerati opera di Francesco Traini o di Bernardo Daddi o di maestri senesi (forse i Lorenzetti), o d'un ignoto che lavorò sul confluire degli stili senese e fiorentino. Nessun artefice tende a spiccare, a personalizzarsi a danno della compagine che dipinge per la comunità che guarda e impara. Venerabili documenti d'un arte senza vanagloria! e, spesso, espressioni potenti dell'ideale intero d'un'epoca, non sminuzzato nell'individualità egoistica e ribelle dell'artista, ma compatto nella fede e nell'ardore comune!

Del *Trionfo della Morte* del Camposanto Pisano, capolavoro supremo di quest'arte anonima e collettiva (fig. 190), troverete una minuta descrizione fra le *Letture* che seguono il capitolo IV (pag. 177). È una di quelle opere in cui si rispecchiano tutte le credenze e gli ideali d'un'epoca. E l'artista è già tanto potente (quasi rude) da conferire ai simboli ed alle astrazioni un'imperiosa esteriorizzazione artistica che li trasforma in documenti di umanità e di vita (1). Meno libera e nuova è la concezione del vicino *Giudizio Universale*. L'artista accetta in esso lo schema bizantino della scena che chiude il mondo, e si limita a far vivo qualche particolare, rispettando le simmetrie arcaiche. A terra, fosse che si aprono e morti che risorgono. A sinistra, i beati e le beate; a destra i reprobi e le reprobe, in compatti battaglioni. Di qua ferventi preghiere e volti radiosi di speranza; di là tumulto, gemiti, atti di terrore (2). In alto

1) Non solo, ma introduce ritratti: fra gli altri, secondo il Vasari, quelli di Castruccio, signore di Lucca, e di Uguccione della Faggiola.

2) Il Vasari deplora che, di tanta gente effigiata dal vero nei due gruppi dei salvi e dei dannati, fosse già ai suoi tempi difficilissimo identificare qualcuno. Il pittore vi avrebbe effigiato, fra gli altri, Papa Innocenzo IV. Abbiamo veduto i ritratti di Dante, di Brunetto Latini ecc., per man di Giotto, nelle pitture della cappella del Bargello; l'ignoto frescatore del *Trionfo della Morte* sceglierà i suoi *mondani* fra i signorotti viventi, che hanno in pugno, per un soffio di giorni, bellezza, gioventú, oro e dominio;

Digitized by Google

i dodici Apostoli assisi in due file identiche. Circondati da immensi nimbi a mandorla, nel punto piú eccelso della scena, Cristo adirato che pronuncia la sentenza, e la Vergine nella sua bianca tunica dai riflessi rosei, con la manina affusolata sul petto, che lo implora. Gli angeli, con spade d'argento e trombe o con gli strumenti della Passione, hanno una solenne monumentalità di gesto o un fiero impeto di volo. Lo spettacolo formicola nel ricco particolare, ma nell'insieme è immobile e come congelato. Quanto all'*Inferno*, è una voragine a quattro piani, nelle cui caverne, fra demoni, serpi e fiamme, brulicano le povere anime, in forma di pupazzi, tormentate nei modi piú feroci e assurdi, artigliate, pelate, dissetate col piombo fuso, rosolate sullo spiedo, sotto la presidenza d'un immenso diavolo-caprone, giallo e verde.

Entrate nella *Cappella degli Spagnuoli* (1), piena di silenzio e facile ai lunghi echi, e vedrete che non v'è un palmo di muro che non sia dipinto (fig. 189). Il frate domenicano e il pittore (con probabilità, ANDREA DA FIRENZE) si son data la parola per rivaleggiare in abbondanza e bellezza d'immagini coll'eterno tempio della natura. Ma la fede è austera, si associa piú alla scienza che alla poesia, dipinge piú il cielo dell'anima che quello azzurro in cui indugia la candida nube. In alto, sulla volta divisa da nervature oblique in quattro immense vele, si svolgono scene della vita di Cristo; ma il dipintore, guidato dai padri domenicani che suggerivano le gravi cose

---

nella Cappella degli Spagnuoli troveremo le effigi del Petrarca, di Laura e d'altre persone celebri. È l'alba della *pittura di ritratto* che salirà in auge meravigliosa nel secolo seguente: vedremo le scene sacre del Ghirlandaio, del Botticelli, del Perugino, ecc., gremite di gente che visse e respirò. I primi presagi del *paesaggio* inteso artisticamente sono manifesti nel ronchioso nodo di monte che occupa una metà del *Trionfo della Morte* e nel labirinto madreporico con cui il senese Pietro Lorenzetti in un fresco nel Camposanto di Pisa ed in una tavola agli Uffizi di Firenze, rappresenterà gli orridi della Tebaide, popolati dai Santi Padri, assorti negli esercizi della penitenza. Ambrogio Lorenzetti introdurrà nei suoi affreschi, paesaggi osservati sul vero. La pittura d'architetture, primitiva in Giotto e in Taddeo Gaddi, assurge a inattesa perfezione nel *Trionfo della Chiesa* della Cappella degli Spagnuoli, affresco ove si vede riprodotta la basilica di S. Maria del Fiore con esattezza di proporzioni e delicata cura d'ogni particolare ornamentale.

1) La vasta cappella gotica che si apre nel Chiostro verde di S. Maria Novella in Firenze, è detta *degli Spagnuoli*, perché solevano frequentarla gli Spagnuoli residenti nella città. Alcune lastre terragne recano lapidi di personaggi iberici.

Digitized by Google

da dire, sfoga meglio il suo estro epico sulle vaste e libere pareti. In quella che inquadra l'altare segue, in formicolanti e variopinti ammassamenti di turbe, il Nazareno, da quando esce portando la croce dalle porte d'una Gerusalemme merlata e bizzarra, fin quando agonizza crocifisso tra i ladroni, sul mareggiare della folla; dal momento in cui spira cinto di voli dogliosi d'angeli, fin quando, spezzate le porte di sasso del Limbo, viene a liberare i saggi dell'Antico Testamento, che s'accalcano come pecorelle all'arrivo del dolce Pastore, mentre i demoni lividi e verdi, atterrati e confusi, si abbandonano ad una mimica grottesca di paura e di collera. Nessuna congestione o disordine nella spumeggiante cascata di pittura. Un artista evoluto e possente equilibra gli episodi in un'unità larga e compatta, maneggia le masse con un prestigio da generale animoso, mentre sa pensare e finire con un'amorevolezza da miniatore certi gruppi piú cari alla sua immaginazione.

La parete sinistra della Cappella contiene, nel celebre *Trionfo di S. Tommaso d'Aquino* un perfetto esempio di pittura allegorica. Decifrandolo, voi capite di quali credenze si cibasse lo spirito in quei tempi, come, sopra tutte le cose, facesse dominare la Fede, la Speranza e la Carità, virtú sovrane che sanciscono la sapienza e le virtú umanizzate e concrete dei Profeti e degli Apostoli e la conquistata autorità spirituale del Santo d'Aquino. Il *Dottore Angelico* è assiso nel centro di un'accolta di Santi e di Profeti, su una cattedra gotica, con gli eretici ai piedi, fiaccati. Piú in basso, negli stalli d'un coro gotico aperto sul cielo, dalle quattordici nicchie inquadrate di colonnine tòrtili di marmo roseo, coronate d'acute gugliette e di fogliami di pietra, siede una fila di giovani donne: le *Scienze terrene* e le *Scienze celesti*, ciascuna delle quali domina con la statura maestosa «colui che ne diresse l'insegnamento nel mondo» (Ruskin) (fig. 191) (1). La simbolica, pei contemporanei (a noi sfuggono certamente molte

(1) Cosí abbiamo, partendo da sinistra per chi guarda

| | | |
|---|---|---|
| *Scienze celesti* | *Diritto civile* | Giustiniano |
| | *Diritto canonico* | Papa Clemente V |
| | *Fisica* | Ippocrate |
| | *Storia* | S. Gerolamo |
| | *Dogmatica* | S. Dionigi Areopagita |
| | *Etica* | S. Giovanni Grisostomo |
| | *Mistica* | S. Agostino |

Digitized by Google

sfumature di quel denso alludere a idee con le forme) non si presentava contorta né astrusa; la gente d'allora sapeva che la donna con le fiamme uscenti dal capo simboleggiava la Carità, che lo stelo di gigli era l'attributo della Speranza, che la giovinetta ritta su un pesce nero imbrigliato non poteva essere che la Temperanza. L'Aritmetica doveva tenere le tavole dell'abbaco, la Geometria la squadra e il compasso, l'Astrologia la sfera celeste. Persino i colori avevano un significato: e il Beato Angelico, scegliendo il tenero viola o il verde aurato d'un manto di Apostolo, o diasprando di tinte diafane le ali dei suoi angeli, scriverà ancora, in pieno Quattrocento, parole arcane di fede. Esaminate ad una ad una, le placide Scienze del *Trionfo* presentano svariati aspetti della bellezza femminile del tempo: sotto i veli, i diademi e le corone, le espressioni gravi o dolci, fiere o forti, compongono una sinfonia affascinante, a cui fa da contrasto l'arsiccia o pensierosa maschilità dei volti dei rappresentanti delle attività spirituali che stanno assisi ai piedi delle patrone, sui gradini degli stalli, come scolaretti a piè della maestra.

Di fronte a questo grandioso riassunto della fede e della cultura medievale, si erge nell'opposta parete un secondo monumento pittorico di complicatissima significazione: *L'Allegoria della Chiesa militante e della Chiesa trionfante* (fig. 192). Il Vasari, che attribuisce l'opera al senese Simone Martini, scrive:

«Figurò Simone la religione e ordine di S. Domenico, combattente contro gli eretici figurati per lupi che assalgono alcune pecore, le quali da molti cani pezzati di bianco e di nero sono difese, e i lupi ributtati e morti. Sonovi ancora certi eretici, i quali convinti nelle dispute stracciano i libri, e pentiti si confessano; e cosí passano l'anime alla porta del Paradiso, nel quale sono molte figurine che fanno diverse cose. In cielo

---

E partendo da destra per chi guarda:

| | | |
|---|---|---|
| Scienze terrestri | *Grammatica* | Prisciano |
| | *Retorica* | Cicerone |
| | *Dialettica* | Aristotile |
| | *Musica* | Tubalcain che batte sull'incudine |
| | *Astronomia* | Tolomeo col viso rivolto alle stelle |
| | *Geometria* | Euclide |
| | *Aritmetica* | Pitagora |

Il Ruskin dà un'altra interpretazione del significato di queste figure; un'altra ne dava il Vasari.

Digitized by Google

si vede la gloria de' Santi e Gesú Cristo, e nel mondo quaggiú rimangono i piaceri e diletti vani in figure umane, e massimamente di donne che seggono; tra le quali è Madonna Laura del Petrarca ritratta di naturale, vestita di verde, con una piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola. Evvi ancora la Chiesa di Cristo, ed alla guardia di quella il Papa, lo Imperatore, i Re, i Cardinali, i Vescovi e tutti i Principi Cristiani, e tra essi, accanto a un cavalier di Rodi, messer Francesco Petrarca, ritratto pur di naturale... Per la Chiesa universale fece la Chiesa di S. Maria del Fiore, non come ella sta oggi, ma come egli l'aveva ritratta dal modello e disegno che Arnolfo architettore aveva lasciati per norma di coloro che avevano a seguitar la fabbrica dopo lui; de' quali modelli non ci sarebbe memoria alcuna, se Simone non l'avesse lasciata di pinta in quest'opera ».

Vera apoteosi teologica, come vedete, nella quale nulla è lasciato all'arbitrio fantastico del pittore. Lo spirito moderno si affatica su pei sentieri di quell'ispida montagna d'allusioni e di simboli; ma l'occhio afferra con gioia, ad ogni piè sospinto, nuove conquiste nella realizzazione pittorica del soggetto dottrinale e severo. Dalla mite danza di fanciulle che sfiora l'erba col tocco degli agili piedi e col morbido lembo delle vesticciuole, emana un timido alito di ebbrezza sensuale che riposa delle cupe immobilità e dei gesti ieratici della turba di chercuti e di laici, raggruppata lungo gli straforati fianchi della basilica arnolfiana (fig. 192). Sotto la zona greve di bizantine compagini angeliche che abbraccia il nimbo del Cristo, ondula uno scenario verd'azzurro di colli, velati dalla globescenza fogliuta d'alberetti di cui smilzi fanciulli quasi ignudi, aggrappati alla forca del tronco, spiccano gioiosamente i frutti. Come nelle visioni dantesche, è manifesto, in questo ampio emblema della missione e della potenza di un ordine religioso, l'intento di abbracciare, con una correlazione di simboli l'intero ciclo della vita, tutto l'ordine morale del mondo, ma i puri concetti sono vivificati da una veste ricca ed austera di poesia.

§ 4. **Ancone giottesche.** - La scuola giottesca, dedita con miglior fortuna all'affresco, non cessò di moltiplicare con chiari colori di tempera, pale d'altare e polittici, nei quali, in

Digitized by Google

inquadrature architettoniche di purissimo gotico, sono figurate calme Madonne e santi. Ricchi depositori di questi tesori arcaici sono la Galleria degli Uffizi e la Galleria Antica e Moderna di Firenze. Il piú bel quadro di questa scuola, è insieme con la *Madonna* di Giotto (fig. 187), la meravigliosa *Deposizione dalla croce*, su tavola, di GIOTTO DI MAESTRO STEFANO, detto GIOTTINO (1324?-1369?), conservata agli Uffizi (fig. 188). La composizione riecheggia con maggiore dolcezza e grazia la scena analoga di Giotto nella cappella dell'Arena in Padova, e fa presagire il miracolo soave che sboccerà dai pennelli del Beato Angelico (fig. 284). Su un fondo di denso oro, le figure ammantate creano un rabesco ideale di linee gravi che viene a morire sulla base del quadro. Unificati dalla potenza d'un sentimento profondo di fede, i vari atteggiamenti — contemplazione, dolorosa meraviglia, disperazione, sopore angoscioso, impeto di carezze, — si compongono in un largo accordo chiesastico, la cui dolcezza è accresciuta dalla gioia mite dei colori, scelti con un nuovo amore per la beltà pittorica. È l'alba del colorismo artistico. Non piú tinte intarsiate e inerti da miniatura, ma armonie, opposizioni, impasti: il giallo d'un manto striato di pieghe, opposto al cilestre pallido, il vermiglio al verde. L'oro del fondo impronta ad unità queste screziature tenere o robuste. Le figure, uscite dal regno delle ombre, assumono i valori espressivi, tattili e coloristici della vita.

§ 5. **Il Trattato del Cennini.** - Se il Boccaccio, il Sacchetti e il Vasari rendono testimonianza dell'esistenza d'una scapigliatura artistica fiorentina nel '300, v'è un documento il quale (ove non bastassero le opere superstiti gigantesche) prova la serietà dei metodi di quegli artisti senza vanagloria, dati al piú tenace lavoro, pazienti e possenti in virtú della loro strenua dedizione al genio della loro razza e della loro casta. È il *Libro dell'Arte* (1398?), di CENNINO CENNINI, di Colle Val d'Elsa, allievo d'Agnolo Gaddi, uno degli ultimi giotteschi: manuale pratico nel quale, con meticolosa cura da operaio zelante, un pittore espone i processi per far della buona pittura al modo d'allora. Ci si impara quali siano i colori migliori da adoperare, come si componga di musaico, come si faccia della tempera, dell'affresco e del guazzo (pittura ad acqua mescolata a gomma); come si ritaglino le stelle d'oro

Digitized by Google

nella foglia piú pura che vi sia, come si facciano i campi rossi, azzurri e verdi, come si ottengano, impastandole con olio di lino cotto, le tinte piú fresche e durature; come si dipinga un uomo morto, un'ala d'angelo a occhielli e un fiume con o senza pesci... Volete sapere come si diventava pittori allora? Adesso ci s'improvvisa tali con stravaganze. Allora la trafila era meno comoda: « Prima studiare un anno a usare il disegno della tavoletta; poi stare con maestro a bottega; e stare e incominciar a triar de' colori; e imparare a cuocere delle colle, e triare de' gessi; e pigliare la pratica dell'ingessare le ancóne, e rilevarle e raderle; mettere d'oro; granare bene, per *tempo di sei anni*. E poi impraticare a colorire, ad ornare di mordenti, fare drappi d'oro, usare di lavorare di muro, *per altri sei anni*, sempre disegnando, non abbandonando mai né in dí di festa, né in dí di lavorare.... » Il buon dipintore dev'essere pio, laborioso, senza vizi. Deve ricordare sempre che l'arte è un'offerta d'amore che gli uomini fanno alla Divinità: e che deve essere quindi trattata con mani monde, e realizzata con mezzi scrupolosamente genuini. Men di tre secoli hanno fatto plumbee le tele di Guido Reni e del Guercino; ma l'oro e i colori di Giottino e dell' Orcagna, incorporati con le tavole preziose, brillano ancora oggi primaverilmente, dopo seicento anni! «Adoprerai oro fino e buoni colori, — raccomanda il Cennini ai suoi discepoli, — massimamente nella figura di Nostra Donna. Ed ove non ne fossi ben pagato, Iddio e Nostra Donna te ne farà di bene all'anima e al corpo. »

§ 6. **Decadenza della scuola giottesca.** - I discepoli di Giotto invecchiarono, e con essi la loro arte invecchiò. TADDEO GADDI, il suo alunno diretto, si ridusse con gli anni a lavorare di maniera, con un simbolismo grossolano, come quando al Tribunale della Mercanzia Vecchia in Firenze, rappresentò i sei magistrati che stanno a guardare la Verità che con un ferro cava la lingua di bocca alla Bugia.

Negli affreschi della maturità tuttavia, e specialmente in quelli della Cappella Baroncelli in Santa Croce, l'attivo pittore fiorentino aveva disseminato cose bellissime. Un desiderio di pittoricità festosa lo allontanava dai gravi e nudi schemi del maestro: moltiplicava le vesti sfarzose, i gesti eloquenti, le architetture ricche e bizzarre. A nessuno sfugge l'ingenua

Digitized by Google

irrealtà delle sue prospettive e delle sue costruzioni, le quali però, se come le giottesche, mancano indubbiamente di solidità e di proporzione (fig. 186), sono graziose ed aeree quanto mai. Tenete presente che l'arte dei giotteschi, certe cose le accenna piú che ritrarle con fedeltà. La scena di S. Gioacchino cacciato dal Sacerdote doveva svolgersi in un tempio: l'artista, tiranneggiato dallo spazio ed a corto di abilità prospettiche, ci ha dato l'*idea rudimentale* d'un tempio, anzi che ritrarci un tempio con l'esatta proporzione delle sue masse.

Il figlio di Taddeo, AGNOLO GADDI, che fu, secondo il Vasari, «dato piú a traffichi ed alle mercanzie che all'arte della pittura», si rivela nelle *Storie della Santa Croce*, nel coro di S. Croce a Firenze, copioso narratore e pittore spesso scorretto e trasandato. Un nuovo spirito aleggia verso la fine del Trecento. Ma molti sono i pittori che non se ne rendono conto e si cristallizzano in morte ripetizioni delle forme giottesche, tirando innanzi sul sentiero d'un'arte vecchiotta che sta alle potenti affermazioni del primo giottismo, come una meccanica recitazione all'impeto creativo d'un grande poeta.

§ 7. **Diffusione del giottismo.** - L'influsso di Giotto e dei suoi maggiori continuatori si fece sentire intensamente e moltiplicò vasti cicli a fresco a Bologna, a Modena, a Ferrara, a Venezia, a Verona, a Milano, a Siena, a Roma, a Napoli. A Padova i lavori del maestro nella Cappella dell'Arena fecondarono artisti robusti e personali, come ALTICHIERI DA ZEVIO e JACOPO D'AVANZO, veronesi. Verso il 1377, costoro affrescarono con scene della vita di Cristo e storie di santi le pareti dell'*Oratorio di S. Giorgio* in Padova. Altichieri primeggia fra i due per la quadrata forza del concepire, per il senso del rilievo, e soprattutto per la drammaticità. La *Crocifissione*, grandiosa e densa di folla, si scompone in gruppi e in particolari pieni di carattere. Altrettanto si dica dell'affresco della Cappella di S. Felice, nella Basilica del Santo, con la figurazione cosí commovente del *Pianto delle Marie* (fig. 193).

§ 8. **La scuola senese. Simone Martini.** - *Lieta scuola fra lieto popolo*, ebbe a dire della senese, con la consueta gentilezza, Luigi Lanzi, nella sua *Storia della pittura:* ed a ragione. Durante il secolo XIV, Siena, vicina e rivale di Firenze, si

Digitized by Google

adopera ad ottenere con la dolcezza e con la grazia la vittoria artistica che Firenze consegue con la potenza e con la gravità. Un quadro fiorentino di quell'epoca, ad onta dei colori chiari e luminosi, delle ricche dorature e delle aureole brunite e rilevate, è sempre severo e melanconico, se lo si confronta con le tavole tutt'altro che sgargianti dei Senesi. Quei pittori ingenui e buoni ci aprono il cuore con la gioia delle belle tinte e dell'oro pretto, e sanno far spirare dalle miti teste delle Madonne e delle Sante, fin dalle loro pallide mani, la poesia dell'innocenza, della fede che non conosce timore, dell'amor divino appagato.

Il dipinto che forse vi darà l'idea della suprema grazia di cui è capace la pittura senese del Trecento, è la mirabile *Annunciazione* degli Uffizi (fig. 195), di SIMONE MARTINI (1285? m. nel 1344 in Avignone), alunno di Duccio di Boninsegna. Ma Simone è rapito da un'ansia di molli ritmi lineari, d'espressioni tenere e mondane e di colorismi quanto mai delicati e sensuali, laddove, presso il suo maestro, domina un'incisività virile, un senso di quasi ascetica gravità. Simone Martini, senese, celeberrimo ai suoi tempi, amico e rivale di Giotto, diletto dai papi d'Avignone e di Roma, e pittore di corte di re Roberto di Napoli, trovandosi in Avignone (verso il 1340) con Francesco Petrarca, ritrasse la sua Laura mirabilmente, onde il poeta lo rimunerò con due sonetti. Le poesie rimangono, la tavola preziosa è oggi polvere. Poche cose di Simone sono pervenute a noi. Alcuni suoi affreschi, delicati come miniature, con storie di S. Martino (fig. 194) su fondo di eleganti architetture o di paesi, sfioriscono nella Chiesa inferiore di S. Francesco d'Assisi. La reggia pontificia di Avignone serba frammenti di pitture murali non indegne di lui. Nel Palazzo Pubblico di Siena, vediamo la sua *Maestà* (fig. 196), dipinta a fresco nel 1315: una grande *Madonna con Santi*, sotto un baldacchino intessuto d'oro. È una composizione mirabilmente decorativa, tutta soavità e fasto, concepita in uno spirito euritmico e grave che ricorda Duccio. Le due fitte schiere di personaggi aureolati stanno all'ombra d'una larga tenda tesa su pennoni sottili, come quelle che si spiegavano sui sagrati per le processioni e i *misteri*. Di parecchi anni dopo è, pure nel Palazzo di Siena, il *Ritratto del capitano Guido Riccio da Fogliano*, che il pittore ha fatto campeggiare su



Digitized by Google

fondo cupo, a piombo sulla sua cavalcatura dalla gualdrappa a losanghe, mentre si reca a dar rovello ad una rocca ribellatasi alla Repubblica. Sebbene il paesaggio sembri ideato da un fanciullo e i due castelli, per la difettosa prospettiva e per l'estrema semplificazione, siano simili a torte con guglie, questo dipinto ha un'importanza capitale, perché la pittura vi fa una delle sue prime prove (e non senza energia ed eleganza) nell'arte del ritratto. Se vogliamo apprezzare Simone in un'opera che il tempo e i restauri abbiano rispettata, se vogliamo godere la caratteristica squisitezza della sua ispirazione, il suo amore quasi prezioso per le forme ondulanti e gracili, per l'oro e per le stoffe suntuose, e la sua virtú di rarefare i colori e le forme, sí da mutare una scena in una delicata visione, contempliamo l'*Annunciata* degli Uffizi (fig. 195). La Vergine azzurra, è lunga e fragile come certe campanule dei giardini. Colpita dall'annuncio, schiude gli occhi fenduti e fa un gesto di pudica ritrosia. Le è ai piedi un angelo fragile e floreale anch'esso, dalla veste bianca e aurata che trascolora, e dalle carni di camelia, il quale incoronato di fronda e con un ramicello di ciliegio nella sinistra, s'inginocchia e le susurra l'Ave. Il pallido oro del fondo serba la scritta del messaggio. Le sue ali d'oro bronzate sono delicatamente miniate coi colori che screziano i fiori e le farfalle. Tra i due personaggi, da un'anfora spicciano i gambi dentellati e le testoline nivee d'un cespo di gigli. Tre cuspidi conchiudono l'ideale visione, la preservano dai contatti con la realtà troppo lontana e volgare: e nella maggiore, una rosa di cherubini dalle ali di rondine incrociate turbina intorno alla mistica colomba. Un Santo e una Santa vegliano ai lati, assorti in placida calma di gesto. L'arte del '300 ha dato poche cose d'una stilizzazione cosí raffinata, d'una simile perfezione ideale di grazia, d'un cosí dolce e musicale colore. Il dipinto, datato dal 1333, fu eseguito dall'artista con la collaborazione di LIPPO MEMMI, suo alunno e cognato, che aveva quasi copiata la *Maestà* di Simone nel Palazzo Pubblico di S. Gimignano.

§ 9. **I due Lorenzetti.** - V'è piú maschilità e piú larghezza, ma meno arte e meno poesia nei due fratelli LORENZETTI, PIETRO (12...; m. nel 1348?) e AMBROGIO (12...; m. nel 1348?), i maestri maggiori della scuola senese, dopo Simone Martini,

Digitized by Google

Pietro (fig. 197), influenzato da Giovanni Pisano, cercava, come appare soprattutto nella veemente *Deposizione dalla croce*, della Basilica Inferiore d'Assisi, lo scultorio, il movimento patetico, il carattere. Ambrogio, pur conservando il gusto senese per il colore modulato e per le linee armoniose, si rivolgeva giottescamente alle vaste pitture simboliche, nelle quali sfogava con una ricca capacità di osservazione, le sue visioni piú da letterato che da pittore. « Furono i suoi costumi, — scrive il Vasari — in tutte le parti lodevoli, e piuttosto di gentiluomo e di filosofo che di artefice. » La sua cultura e il suo spirito astratto sono evidenti nei grandi affreschi allegorici coi quali decorò, dal 1337 al 1339, la sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico della sua città, figurandovi il *Comune*, il *Buon Governo* (fig. 198) e il *Cattivo Governo*, con un amalgama di simboli complicati e di fresche visioni di vita. La *Pace* diventa una formosa e maestosa gentildonna toscana, seduta in calmo abbandono sui cuscini e i tappeti rabescati del suo divano. Le personificazioni dottrinali dei Vizi e delle Virtú s'intrecciano a quadretti di natura, a scene d'un umile e gustoso realismo: le mura e le colline di Siena coi lavori rurali, il sarto nella bottega, il mercante nel fondaco, la danza delle ragazze, la ricreazione dei fanciulli. Molte delle figure allegoriche, opulenti donne in tunica dalle pieghe minute, e vecchi solenni, hanno una grandiosità e una nobiltà quasi antiche, tali da farci dimenticare, con la loro salda realtà d'esseri viventi, la retorica alquanto polverosa dei concetti che incarnano. Ambrogio inoltre è il primo *paesista* attento e fedele della pittura italiana: egli sa rendere le accidentalità del terreno e delle colture con una precisione che lascia molto lontano il paesaggio convenzionale dei giotteschi e di Simone Martini. La grazia senese affiora attraverso alla vigoria del suo temperamento, in opere suggestive come la deliziosa *S. Dorotea che porge fiori alla Vergine*, pannello d'un polittico nella Galleria di Siena.

La scuola senese, che aveva risentito l'influsso potente di Firenze, com'è naturale, reagí sulla scuola rivale e infuse in essa fasto decorativo ed eleganza lineare. Anche a Bologna, nelle Marche e nell'Umbria il soffio della *lieta scuola* suscitò fioriture di grazia.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo IV

# LE ARTI MINORI NEL PERIODO GOTICO

La produzione in questo campo è piú abbondante che nei periodi precedenti. La ricchezza pubblica e privata è cresciuta, l'amore della decorazione è ancora piú diffuso. I prodotti hanno ora una maggiore unità di stile, seguono, e talvolta forse propongono, le forme trattate nell'architettura, nella scultura, nella pittura, e sono fedeli ai caratteri regionali.

Vasto campo all'attività degli intagliatori del legno offrono i cori delle chiese, col loro semicerchio di stalli. Il gusto latino si accontenta di decorarli con ricchezza ed eleganza, senza sopraccaricarli d'una tormenta di figure e di simboli spesso grotteschi e demoniaci, come fanno gl'intagliatori francesi, tedeschi e fiamminghi. Gli esemplari piú belli si trovano nella Cappella del Palazzo Comunale di Siena (di Domenico di Niccolò Spinelli, 1363) (fig. 201), e nel Duomo (di Francesco del Tonghio), con molte statue a tutto tondo e con tarsie quattrocentesche. Il coro di S. Domenico in Ferrara (1384), di Giovanni da Baiso, è tipico per l'energia dello stile, che evita le fioriture trite. Originale per il miscuglio felice delle forme classiche e gotiche e per la sua eleganza è il coro di S. Maria dei Frari a Venezia.

Nei soffitti di legno gli artisti gotici produssero cose mirabili, profusero e alternarono gl'intagli, la pittura e la doratura. Ricorderemo a Venezia quello di S. Maria della Carità, a Pistoia quello del Salone del Comune, a Palermo quello del Palazzo Chiaramonte. Il soffitto del Duomo di Orvieto, iniziato dal Maitani nel 1309, è ricchissimo di colori, applicati a una

Digitized by Google

deliziosa combinazione di forme geometriche e floreali. Ricchezza e varietà di motivi rendono preziosi i delicati intagli del palco trecentesco comacino che abbiamo riprodotto alla fig. 200. Anche porte, armadi di sacrestia, leggii da coro abbondano, intagliati spesso con sorprendente originalità. Il legno veniva adoperato persino per oggetti o arredi che esigono l'uso del metallo: per es. nel lampadario della Cappella del Palazzo Comunale di Siena.

Del mobilio della casa, il quale era generalmente poco e parco d'ornamenti, non possediamo che qualche *cassone* nuziale, che la sposa portava nella casa maritale col proprio corredo. Si soleva ornarlo d'intagli, tarsie, pitture e con piccoli rilievi colorati in *pastiglia*, composta di gesso e colla.

Il *ferro* è pure usato nelle forme gotiche, in cancellate, lampadari, ferri da pozzi, alari da camino, portabandiere, portatorce, ecc. Siena sale in particolare eccellenza nella lavorazione di esso, ma si creano capolavori in quasi tutte le regioni d'Italia. Ricordiamo la superba cancellata della Cappella di Piazza a Siena, quella di purissimo disegno del Tabernacolo d'Orsanmichele, quella della tomba di Cansignorio a Verona, d'una stilizzazione aspra e potente.

Un ramo essenziale dell'arte gotica è l'*oreficeria*, della quale possediamo caratteristiche di scuole, nomi d'artisti e abbondanza d'opere tanto grande che è impossibile, anche per cenni, darne un'idea. Oltre ai prodotti copiosi della ormai secolare arte di foggiare la suppellettile chiesastica (candelabri, reliquiari, turiboli, calici, pastorali, mitre, ecc.) (fig. 204), esiste un'enorme quantità di oggetti di lusso privati (coppe, anfore, vasi, placche, borchie, cinture, bottoni, ecc.). L'oreficeria raggiunge la monumentalità nei *paliotti d'altare*, gremiti d'ornamenti e di statue, preziosi tanto per l'arte quanto per la materia: tali l'*Altare di S. Jacopo*, d'argento dorato, nel Duomo di Pistoia (fig. 199), e quello di *S. Giovanni* nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (iniziato nel 1366) (fig. 361), opere a cui lavorarono successivamente i migliori maestri e il cui compimento richiese secoli. Per l'esuberanza degli smalti translucidi eccelle il *Reliquiario del Sacro Corporale*, nel Duomo di Orvieto, del senese UGOLINO DI VIERI (1337), il cui coronamento cuspidale arieggia la facciata mirabile del Maitani.

È forse in questo periodo, nel sec. XIV, che l'oreficeria, la

Digitized by Google

quale lavora in dimensioni minori le forme delle arti maggiori, diviene il tirocinio degli artisti, una specie di scuola di disegno, un campo dove ognuno deve prima esercitare e svolgere le sue attitudini. Vedremo nel Quattrocento tutti gli artisti uscire dalle botteghe degli orafi. Firenze, Siena, Pisa, Genova, Milano, Venezia, Roma, Napoli, l'Abruzzo, la Sicilia determinano le loro particolarità, creando dall'assimilazione di forme straniere una maniera propria. Ricordiamo, per uscire dalle regioni che ci trattennero finora con le arti maggiori, NICOLÒ DA GUARDIAGRELE, autore del meraviglioso Ostensorio della Collegiata di S. Maria Maggiore a Francavilla a Mare. Quasi tutti i grandi artisti del secolo XIV lavorarono d'oreficeria o diedero disegni ad orefici: Nicola Pisano, Andrea Pisano, Simone Martini.

Nel secolo in cui i Comuni svolgono il nuovo diritto, conquistato in tante lotte, i testi di giurisprudenza sono scritti con solennità di ornati, e in generale la *miniatura* esce ora dal campo chiuso dei libri liturgici e decora classici antichi, poeti contemporanei, statuti di società artigiane, ecc. Ricordiamo il codice dei *Documenti d'Amore*, di Francesco da Barberino, miniato con figure che sarebbero state suggerite da lui stesso. Curiosa la serie di tavolette della *Biccherna* di Siena (la magistratura delle finanze comunali), copertine per libri di contabilità, miniate da artisti famosi, tra gli altri i Lorenzetti e il Martini. A Siena Simone Martini, lo squisito pittore, diede un nuovo impulso alla miniatura. È celebre il *Virgilio* dell'Ambrosiana di Milano, da lui miniato per Francesco Petrarca. Rivaleggia con la scuola senese di miniatura, la quale moltiplica libri corali ricchi di fregi e di splendide iniziali (fig. 203), quella di Bologna, dominata nella seconda metà del '300 dal fecondo *Niccolò di Giacomo*. Gl'insegnamenti degli alluminatori bolognesi si diffondono per tutta l'Italia.

L'architettura gotica da origine ad una nuova arte, prima appena esistente: la *pittura su vetro*, diafana, destinata alle finestre delle chiese. Per quanto in questo ramo l'Italia sia superata dalla Francia e dalla Germania, pure possiede opere notevoli, come le vetrate della Chiesa superiore di Assisi, di S. Croce a Firenze (sec. XIV), di S. Petronio a Bologna, di S. Domenico di Perugia (sec. XV), del Duomo di Milano e del Duomo di Arezzo.

Digitized by Google

A Venezia, nel secolo XIV giunge a grande perfezione la lavorazione del *vetro*, particolarmente per gli specchi. Le fornaci di Murano continuano a produrre vetri opalini e dorati.

La ceramica rinasce e comincia a stabilire alcuni centri (Faenza, Orvieto), che vedremo presto celebri.

Il musaico muore nel sec. XIV, applicandosi ormai solo come lavoro di commesso a pavimenti. Ricordiamo quello graziosissimo di Orsanmichele, e quello, superbo e immenso di superficie, del Duomo di Siena iniziato nel 1372 circa.

L'intaglio in *avorio* e *osso*, è fiorentissimo, e se immilla cofanetti, astucci, pettini, reliquiari, ecc., è capace di opere monumentali come il famoso *Trittico in dente d'ippopotamo* della Sacrestia della Certosa di Pavia (fig. 202), con 28 storie a bassorilievo, capolavoro di BALDASSARRE DEGLI EMBRIACHI, intagliatore fiorentino che lavorava a Venezia.

L'ornamentazione dei paramenti ecclesiastici e il lusso privato alimentano l'arte del ricamo e del pizzo.

## LETTURE DEL LIBRO TERZO

### 1. - La Cattedrale gotica.

In contrasto alle religioni antiche le quali erano tutte locali ed appartenevano a caste o famiglie, il Cristianesimo è una religione universale che si rivolge alla folla e chiama tutti gli uomini alla salvezza. Occorre dunque che l'edificio sia molto vasto e possa contenere tutta la popolazione d'un distretto o d'una città, donne, fanciulli, servi, artigiani e poveri insieme coi nobili e coi signori. La piccola *cella* che conteneva la statua del dio greco, il portico davanti al quale si svolgeva la processione dei cittadini liberi, non basterebbero a quella moltitudine. Essa ha bisogno d'uno spazio enorme, di larghe navate raddoppiate e traversate da altre, di volte smisurate, di pilastri colossali; e le generazioni d'operai che vengono in folla, durante secoli, a lavorare qui per la salvezza della loro anima, consumano montagne prima di terminare il monumento.

Gli uomini che entrano qui hanno l'anima triste, e le idee che vengono a cercarvi sono dolorose. Pensano a questa vita cosí disprezzabile e limitata, all'inferno e ai suoi supplizi senza misura né fine né tregua, alla passione di Cristo agonizzante sulla croce, ai martirii dei santi torturati dai loro persecutori. Sotto tali insegnamenti della religione e sotto il peso dei loro propri terrori, mal si adatterebbero alla gioia e alla bellezza semplice della luce del giorno; escludono dal loro tempio la luce chiara e sana. L'interno dell'edificio resta immerso in un'ombra lugubre e fredda. La luce non giunge che trasformata dalle invetriate in porpora sanguinosa, in splendori d'ametista e di topazio, in mistici fiammeggia-

Digitized by Google

menti di gemme, in illuminazioni strane che sembrano visioni di Paradiso.

Immaginazioni delicate e sovreccitate come queste, non si accontentano di forme ordinarie. Prima di tutto, la forma in sé stessa non basta a destare il loro interesse. Occorre che sia un simbolo e designi qualche mistero augusto. L'edificio, con le sue navate opposte, rappresenta la croce sulla quale il Cristo è morto. I rosoni con i loro pètali di diamanti, raffigurano la rosa eterna di cui ogni anima riscattata è una foglia.

Le dimensioni di tutte le parti corispondono a numeri sacri. D'altro canto, le forme, con la loro ricchezza, la loro stranezza, la loro arditezza, la loro delicatezza, la loro enormità, s'armonizzano con l'intemperanza e la curiosità della fantasia morbosa. A simili anime occorrono sensazioni vive, multiple, cangianti, estreme e bizzarre. Esse respingono la bella nudità dell'architettura antica. Scelgono per tipo, non la rotondità semplice dell'arcata o il quadrato semplice formato dalla colonna e dall'architrave, ma l'unione complicata di due curve spezzate l'una contro l'altra, che è l'ogiva. Aspirano al gigantesco, coprono un quarto di lega con le loro sovrapposizioni di pietre, allungano e aggregano le colonne in pilastri mostruosi, portano le gallerie ad altezze vertiginose, sollevano le volte fino al cielo, sovrappongono campanile a campanile nelle nubi. Esagerano la delicatezza delle forme, fasciano i portali di ordini sovrapposti di figurine, rivestono le pareti di cuspidi e di docce figurate, intrecciano le sinuosità dei telai marmorei alla porpora screziata dei rosoni, ricamano il coro come un merletto, stendono sulle tombe, sugli altari, sull'abside, sulle torri, l'intrico delle colonnine gracili, delle spirali complicate, dei fogliami e delle statue,

Si direbbe che vogliano raggiungere nello stesso tempo l'infinito nella grandezza e l'infinito nella piccolezza, stordire lo spirito da due parti insieme, con l'enormità della massa e con la prodigiosa abbondanza dei particolari. È manifesto che si propongono per scopo una sensazione straordinaria: la meraviglia e l'abbarbagliamento.

In conseguenza, man mano che quest'architettura si sviluppa, diventa piú paradossale. Nei secoli XIV e XV, nell'età del gotico fiammeggiante, a Strasburgo, a Milano, a Norimberga, nella chiesa di Brou, pare che essa rinunci alla solidità per darsi completamente all'ornamento. Ora è una profusione di campaniletti sovrapposti e moltiplicati di cui si fa irta; ora è un ricamo di sporti di cui riveste tutto il suo esterno. I muri straforati sono quasi per intero occupati dalle finestre. L'appoggio è debole. Senza i contrafforti applicati contro le pareti, l'edificio crollerebbe; si sbriciola senza posa, e colonie di muratori, che vivono ai suoi piedi, riparano continuamente la sua continua rovina. Quel ricamo di pietra lavorata a straforo, e che si va sottilizzando fino alla guglia, non tiene da sé stesso. È bisognato fissarlo sopra una solida armatura di ferro, e il ferro, morso dalla ruggine, esige la sorveglianza continua dell'operaio per sostenere l'instabilità di quella mendace magnificenza. L'efflorescenza della decorazione interna è cosí complicata, le nervature hanno lasciato dilagare cosí riccamente la loro vegetazione spinosa e contorta, gli stalli, il pulpito e le cancellate formicolano d'un tale lusso d'arabeschi fantasticamente intricati e districati, che la chiesa non sembra piú un monumento, ma un gioiello d'oreficeria. È un'invetriata diasprata, una fili-

Digitized by Google

grana gigantesca, un'acconciatura da festa, elaborata e bizzarra come quella d'una regina o d'una fidanzata. Acconciatura di donna nervosa e sovreccitata, simile ai costumi stravaganti della stessa epoca, e la cui poesia, delicata ma malsana, indica, coi suoi eccessi, i sentimenti strani, l'ispirazione turbata, l'aspirazione violenta e impotente, proprie d'un'età di monaci e di cavalieri.

Quell'architettura che è durata quattro secoli, non si è svolta in un solo paese né si è limitata ad un sol genere d'edifizi. Ha coperto tutta l'Europa, dalla Scozia alla Sicilia; ha costruito tutti i monumenti civili e religiosi, privati e pubblici; ha segnato con la sua impronta, non solo le cattedrali e le cappelle, ma le fortezze e i palazzi, gli abiti e le case borghesi, il mobilio e le armi. Cosicché esprime e attesta, con la sua universalità la grande crisi morale che, durante tutto il Medioevo, ha esaltato e squilibrato lo spirito umano.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 2. - La Basilica inferiore d'Assisi.

Appena si è penetrati nella Chiesa inferiore, ci si sente oppressi da una forza massiccia. La volta romanica è bassa, largamente arcuata, appoggiata su enormi pilastri: e il tutto sembra concentrarsi in uno sforzo gigantesco per sostenere, per sollevare la chiesa gotica che porta lassú, fino ai cieli, la gloria di San Francesco. Nera cripta dalle spalle potenti, essa s'incurva a ponte sul macigno: è l'ordine francescano che, immediatamente dopo la morte del Santo, si stabilisce e si organizza. Poi, lentamente, si rivela la suntuosità cupa della decorazione. Quando gli occhi hanno vinto quell'opacità misteriosa, in cui le lampade sacre fanno tremolare stelle, la navata appare tutta alluminata di vecchi affreschi, come un messale del Trecento. L'oltremare dei cieli, l'azzurro o il rosa delle vesti, l'incarnato delle guance fanno cantare le loro tinte su quelle curve austere, su quelle superfici piane. Non una che non sia animata da una pittura. I costoloni stessi sono ornati d'arabeschi d'una varietà infinita. Tutti quei colori, che si armonizzano nella trasparenza delle ombre, tutte quelle scene illustrate del Vangelo o del Leggendario, popolano l'enorme navata e le cappelle d'una vita che riempie la solitudine, anima il silenzio, fa trascolorare l'oscurità. Vita serena, gesti calmi, espressioni dolci; tutto qui è sottomesso a quel ritmo pio che i Trecentisti hanno dato alle loro composizioni che sembrano partecipi d'una vita superiore, ignara delle agitazioni quotidiane e del tempo effimero. Questi « Atti » di Gesú Cristo, della Maddalena, di S. Martino di Tours, di San Nicola, sono dipinti con una mano spesso impacciata, ma commovente nella sua ingenuità, perché traduce sentimenti profondi e ingenui. Una fede fresca, giovane, altrettanto lontana dal nostro spirito critico, quanto il fiore lo è dal frutto guasto, profumava il cuore di Cimabue, di Giotto, di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti, quando tracciavano i contorni di queste Madonne dal capo reclino e narravano storie di miracoli. Perciò è diffusa sopra una sola di quelle pareti, piú poesia, piú emozione patetica, che non in tutta la Pinacoteca di Bologna, per esempio. Era proprio la pittura che ci voleva per ornare le chiese di S. Francesco. D'al-

Digitized by Google

tronde cento o centocinquant'anni appena separavano quegli artisti dal Santo che con la sua influenza radiosa fece sbocciare l'anima e l'arte del secolo XIV.

RENÉ SCHNEIDER, *L'Ombrie.*

## 3. - Pregi e difetti del Duomo di Milano.

Per molti riguardi, la Cattedrale di Milano è una prova istruttiva della distinzione che occorre fare tra l'effetto estetico e l'effetto dell'immaginazione. L'effetto prodotto qui sull'immaginazione per chi non può difendersene, è straordinario: è come una montagna di marmo trasparente, estratto dalle cave di Candoglia, splendida alla luce del giorno, magica al chiaro di luna, coperta al di fuori di sculture, nell'interno aperta in fulgide invetriate, e prodigiosamente ricca di memorie storiche — insomma, un monumento unico al mondo. Ma per chi cerca nelle forme un pensiero eterno, e per chi sa quanti progetti sono rimasti allo stato d'abbozzo, mentre si costruiva con spese enormi la Cattedrale di Milano, continuando fino ai nostri giorni l'esecuzione del particolare gotico senza espressione e senza fascino, la vita di quell'edificio, compromesso d'una lunga lotta fra lo stile del Nord e lo stile italiano, sarà sempre causa di qualche pensiero melanconico. Ciò non vuol dire che occorra trascurare le molte bellezze sparse che contiene. Di fronte allo stile ritmato di S. Marco e di S. Pietro, la cattedrale di Milano resta, con la basilica di S. Paolo di Roma, il tipo piú completo dello stile piú semplice dell'ordine longitudinale. Dove trovare altrove quei pilastri serrati del Nord, quelle quattro colonnate maestose che reggono cinque navate gotiche di quell'ampiezza? Inoltre la luce filtrata e mitigata di quelle volte solenni, nella città italiana piena di sole, fa piacere come la luce chiara delle chiese gotiche agli uomini del Nord. È l'ampiezza potente, cara al gusto italiano, della navata centrale, che ha fuorviati tutti i maestri stranieri, che diressero successivamente l'opera. I risultati degli urti fra idee tanto opposte, dànno d'altronde al Duomo di Milano un'importanza eccezionale.

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone.*

## 4. - L'interno del Duomo di Siena.

Il giorno declinava. Non sono entrato che per un istante nella cattedrale. L'impressione è incomparabile. Quella che lascia S. Pietro in Roma è molto distante: una ricchezza e una sincerità stupefacenti, il piú mirabile fiore gotico, ma d'un gotico nuovo, sbocciato in un migliore clima e fra genii piú coltivati, piú sereno e piú bello, religioso e tuttavia sano, e che sta alle cattedrali di Francia come i poemi di Dante e di Petrarca stanno alle canzoni dei nostri trovieri; un pavimento a graffiti e pilastri di marmo in cui s'alternano assise bianche e nere; una legione di statue viventi, un miscuglio naturale di forme gotiche e di forme romane, capitelli corinzi che portano un labirinto d'archetti dorati e volte azzurre, gremite di stelle. Il sole al tramonto entra dalle porte, e l'enor-

Digitized by Google

me vano, con la sua foresta di colonne, freme di pulviscolo dorato nell'ombra, al di sopra della folla genuflessa nelle navate, nelle cappelle, intorno ai pilastri. La moltitudine formicola indistintamente nel semibuio, fino ai piedi dell'altare, che sorge all'improvviso, come un mazzo di splendori magici, coi suoi candelabri, le sue figure di bronzo, le cappe damaschinate dei sacerdoti e tutta la prodiga magnificenza dei suoi ori e delle sue luci.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 5. - I palazzi gotici di Venezia.

Il meraviglioso Palazzo Ducale è in parte la copia, in parte il modello dei palazzi importanti di Venezia. Lo stile di essi si distingue da quello delle altre città d'Italia (Firenze, Siena). Non sono piú rocche di famiglia, destinate a essere l'osservatorio e il rifugio delle lotte di partito: bensí è la ricchezza sicura e pacifica che fa bella mostra di sé. La facciata serena è volta verso il Canal Grande. Il pianterreno era (almeno in un'epoca anteriore) abbandonato ai magazzini e ai fondachi; semplici porte centinate si aprono sul piccolo approdo delle barche e delle gondole; talvolta, ma per eccezione, regna un portico aperto. Ai piani superiori che, nell'epoca bizantina, non avevano che finestre centinate, rilevate da colonne, il gotico spiega oggi tutto il suo ardire e tutto il suo splendore; sopra le ogive e tra di esse, si succedono rosoni ugualmente lavorati a traforo e che appartengono ancora alla finestra. Al centro, un gruppo di quelle finestre forma una gran loggia che fa un felice contrasto con le finestre isolate laterali. Aggiungete, agli angoli dell'edificio, un rivestimento di colonnine tortili; sulla superficie dei muri, pietre variamente colorate; l'arco delle finestre in forma di pera, e sugli orli del tetto, merli moreschi. L'insieme è pieno di grazia e di gaiezza. Quest'architettura leggera ed aerea richiede, è vero, per cornice, la superficie dell'acqua e la vita del canale. Se quei palazzi o il loro tergo si trovano su semplici piazze [*campi*] l'effetto ne è singolarmente diminuito, e l'occhio non vi gusta piú la gioia delle forme. Un architetto abile si guarderà bene dall'imitarli nelle strade delle città di terraferma.

Il capolavoro fra questi edifici è la *Ca' d'Oro*, che realizza, in questo stile, le dimensioni il cui effetto è piú felice.

BURCKHARDT, *Il Cicerone.*

## 6. - Il campanile di Giotto.

È da ricordare che gli ornamenti nei piú belli edifizi antichi sono — senza eccezioni per quanto ne so — parchi e ultra delicati alla base, mentre spesso si mostrano in qualità molto piú notevole nelle parti superiori. Nelle alte torri questo è particolarmente naturale e giusto, perché la solidità della massa fondamentale è altrettanto necessaria quanto la suddivisione e la penetrabilità della struttura superiore. Dal che deriva la leggerezza e la ricchezza dei trafori alle sommità delle torri gotiche nei periodi piú avanzati. Il Campanile di Giotto a Firenze è uno squisito

Digitized by Google

esempio della combinazione dei due principii, la sua base massiccia essendo adorna di delicati bassorilievi, mentre i trafori aerei delle finestre superiori attraggono lo sguardo per le loro sottili intersecazioni, come gli ornamenti inferiori per la loro delicata fattura.

JOHN RUSKIN, *Mattinate fiorentine.*

## 7. - Nicola e Giovanni Pisano.

Nicola d'Apulia, rievocando, con le sue statue solenni, la grandiosa costruzione antica, d'Etruria e di Roma, segna il primo distacco dell'arte romanica; prepara la grande riforma della scultura, continuata da Giovanni, il precursore, l'iniziatore dell'êra nuova. Nel pulpito del Battistero di Pisa, prima opera di Nicola, la scoltura è subordinata, come nell'età romanica, all'ossatura architettonica; entro gli specchi del poligonale edificio s'inseriscono, spianati, i rilievi; fasci di colonnine, nell'ordine superiore, imperatorie figure di Virtú, nell'inferiore, rinsaldano i pilastri delle arcate.

Piú vario e piú ricco l'effetto scultorio nel pulpito di Siena, eseguito in collaborazione con la Scuola. Le masse della base si muovono per addentramenti; la scala discende a rampa ricurva. E il parapetto si copre di una incrostazione fitta di bassorilievi, invadenti lo spazio sino alle statue degli spigoli, che sostituiscono, con effetti di movimento complessi nella parte eseguita da Giovanni, accennati appena nelle altre, i fasci di colonne limiti alle facce del pulpito di Pisa. A un tempo, le forme si rimpiccioliscono, perdono alquanto della loro ampiezza classica, si arrotondano, arricchendo l'effetto chiaroscurale. Ma, nel complesso, il concetto architettonico domina sempre, e determina i piani larghi del rilievo; la vita nuova si sprigiona, con violenza di ribellione soltanto dagli scomparti ove lavorò Giovanni, e dagli angeli che s'avventano, brandendo le minacciose tube, da un vertice del pulpito.

ADOLFO VENTURI, *L'Arte italiana*

## 8. - La Tomba di Benedetto XI in S. Domenico di Perugia. (1)

Immaginate un baldacchino gotico dal frontone acuto e a pinnacoli, sorretto da due colonnine tortili. Leggere, graziose, esse sono incrostate fra le spirali, di pasta di vetro multicolore, nel genere dei Cosmati. Quelle trecciuole, quelle nervature rilevate che serpeggiano, quel musaico variopinto, conferiscono loro uno splendore trascolorante e prezioso, che non ho visto che sulle colonnette dei Chiostri di S. Giovanni in Laterano, di S. Paolo fuori le mura e di certi amboni dei secoli XIII e XIV delle basiliche romane. Tutto ciò è ricco, ma d'un gusto squisito. Per una delicata reminiscenza dell'antichità, amorini nudi s'arrampicano e volteggiano intorno alla spirale.

1) Di Giovanni Pisano.

Digitized by Google

Al riparo sotto quel baldacchino è la tomba stessa. Nella parte superiore il Papa, rivestito degli ornamenti pontificali e con la tiara in capo, prega la Madonna e il Bambino, circondati da San Domenico e da Sant'Ercolano. La Vergine è d'una naturalezza deliziosa. Essa s'inchina con gentile accondiscendenza, con un movimento pieno di vita, verso Benedetto che le è presentato da Domenico. Sotto il Papa glorioso, ci è rappresentato il morto stesso, quale la morte lo ha fatto, giacente, avvolto nel sudario, con le braccia incrociate e il volto rigido. Due angeli anzi due genii, tirano le tende dell'alcova in cui egli riposa, e pur guardando il defunto con un'espressione melanconica, si scostano discretamente per lasciarci alla nostra volta guardare e riflettere. Quale giovinezza, che beltà, che morbidezza di posa, accanto a quel cadavere stecchito! È uno di quei contrasti pieni di potenza, che la scuola pisana trova così spontaneamente, ed è anche quella visione naturalistica già sicura, dei volti e delle forme, posta a servizio dell'idea cristiana. Che bel momento unico e fuggitivo evoca quella tomba! Non è più il gotico rattristato che faceva il broncio alla vita; non è ancora il Rinascimento sensuale, dimentico del sentimento. È un'arte che, nella sua commovente indecisione, ha la duplice poesia d'un crepuscolo e d'un'aurora.

Davanti a quel domenicano, davanti a quel Papa morto, gli amorini nudi salgono in spirale verso gli acanti corinzi, nei quali, dopo un inverno di undici o dodici secoli, lo stile greco romano rifiorisce.

RENÉ SCHNEIDER, *L'Ombrie*.

## 9. - Il genio rappresentativo e sintetico di Giotto.

Nell'opera di Cimabue (la *Madonna* degli Uffizi), dopo un laborioso deciframento di linee e di colori, scopriamo una donna seduta, circondata da uomini e da angeli, gli uni in piedi, gli altri in ginocchio. La percezione di queste forme c'è costata più sforzo che quello che ci avrebbe imposto la realtà, e, da questo fatto, la coscienza della nostra capacità, lungi da essere vivificata, si trova singolarmente messa in dubbio. Al contrario, che liberazione, che incoraggiamento vitale ci offre la Madonna di Giotto (fig. 187)! Fin dal primo colpo d'occhio, abbiamo afferrato e capito tutto: il trono che occupa nello spazio un luogo reale, la Vergine che vi è debitamente collocata, gli angeli che s'allineano tutt'intorno. La nostra immaginazione *tattile* è entrata immediatamente in gioco. Noi ci sentiamo trasportati in una piena armonia di vita. Che cosa m'importano i difetti d'un simile quadro? Come poss'io rimpiangere di non trovare nella rigidezza massiccia delle figure l'ideale di bellezza a cui sono portato? La sua potenza evocatrice mi possiede troppo violentemente per lasciarmi il tempo di pensarci.

Qual è dunque il segreto di quell'incanto? Eccolo. Mercé i processi più semplici, con ombre e luci quasi rudimentali, con pochi tratti (ma con quelli solamente *essenziali*), Giotto sprigiona dall'infinita varietà dei contorni, dal gioco illimitato dei valori d'una figura, precisamente ciò che dobbiamo estrarne perché questa figura *c'imponga la sua realtà*. Ecco ciò che determina i suoi tipi, le sue tonalità e anche la sua composizione. Gli esseri che crea, sono massicci, sobrii di particolari, senza

Digitized by Google

minuzia di corpi o di volti fortemente impiantati; esseri insomma, che se si incontrassero per la strada, scuoterebbero piú che i loro vicini la nostra immaginazione *tattile*. Per estrarre il massimo da quei valori rudimentali, egli parte da tonalità chiarissime, sulle quali i contrasti s'otterranno facilmente. Nelle sue composizioni evita i raggruppamenti confusi, per lasciare ad ogni figura importante il suo pieno valore. Guardate nella *Madonna* degli Uffizi, quanto le ombre e le luci costringano l'attenzione a plasmarsi sui rilievi e sulle rientranze, e con quale sicurezza il loro doppio gioco, aggiungendosi al disegno, indichi la costruzione d'ogni corpo anche quando una stoffa la dissimula. Tutto è qui architettonico. Non una nota che non lavori, che cioè non sia interprete d'un'intenzione e che non concorra all'intento generale: rendere cioè sensibili i valori tattili. Vedete come ognuna di quelle linee disegni, modelli e comunichi allo spettatore la testa, il torso, le anche, le gambe, i piedi, e come ognuna d'esse derivi necessariamente dall'azione! Ebbene, quelle qualità esistono nel minimo frammento attualmente identificato delle opere di Giotto, e con un'intensità tale che il tempo e i cattivi ritocchi non hanno potuto trionfare di esse. La migliore prova, sono gli affreschi da non molto rimessi in luce nella chiesa di Santa Croce a Firenze.

B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento.*

## 10. - Come Giotto s'immedesimi con l'avvenimento che dipinge.

Gli affreschi della Cappella dell'Arena ci mostrano le conquiste tecniche realizzate da Giotto, il quadro che si approfondisce su tre dimensioni, il realismo delle figure, la naturalezza dei gesti e dei drappeggi, la verità dei paesaggi, e quel lato intimo del suo ingegno che lo fa partecipare con tutto il cuore all'avvenimento ch'egli dipinge. L'emozione che noi proviamo davanti alle sue opere sarebbe meno viva, se il pittore stesso non fosse stato commosso, se non avesse provato quel dolore o quella pace che si sprigionano dalla sua opera. Giotto non ha mai conosciuto la gioia della bellezza fisica, o almeno non ne ha mai fatto lo scopo principale della sua pittura o della sua vita, benché abbia dipinto mirabili figure giovanili come quelle dei Pretendenti, all'Arena, o a Santa Croce il musico che accompagna la danza di Salomè. Ma ha saputo meglio che nessun altro « sentire insieme », e quella virtú era scomparsa dall'arte da secoli. Ha saputo mettere tutto il suo cuore in un quadro, e per quanto eterna sia la discussione della parte che l'emozione deve avere nell'opera d'arte, ci sembra che i soggetti della vita del Cristo, mille volte trattati dai pittori di tutti i paesi, non abbiano mai raggiunto altrove un'espressione cosí potente, cosí rivelatrice dell'anima del pittore.

Marcel Brion, *Giotto.*

## 11. Giotto.

Giotto è il grande iniziatore del Rinascimento italiano. Per il primo s'è espresso in un linguaggio artistico. La chiarezza e la naturalezza co-

Digitized by Google

stituiscono i suoi meriti essenziali. Interessandosi ai piú svariati sentimenti umani, li introduce nelle scene bibliche come negli episodi della vita dei Santi. A tutto ciò che produce, impone un suggello di vita e di naturalezza. Sempre fa scaturire l'interesse essenziale del fatto, ed è particolarmente abile nel descriverci l'impressione prodotta sulle persone che ne sono testimoni. Riprendendo per proprio conto le abitudini dei predicatori e dei poeti francescani, non teme di commentare le scene bibliche e di mescolarvi note pittoresche. Tuttavia il suo merito consiste meno nell'invenzione poetica che nel dono che ha di porre in evidenza il valore plastico d'un soggetto. Le sue composizioni evocano certi gesti, certi atteggiamenti, realizzano certe intenzioni che nessuno dei suoi predecessori era stato in grado di concretare. Sa trattare un tema in modo da renderlo significativo. In nessun'altra epoca i limiti dell'espressione si sono allargati cosí d'un tratto. Giotto non ha il temperamento d'un mistico, non subisce affatto i trasporti d'idealismo generoso e comunicativo che rapiscono l'anima di San Francesco al di là della nostra sfera terrestre. È rimasto un uomo della realtà, e la sua arte ha sempre rivestito una forma chiara ed espressiva.

Altri hanno saputo rendere a un piú alto grado la profondità del sentimento e gli accenti della passione. Lo scultore Giovanni Pisano mette nella dura pietra piú anima che Giotto non sapesse ispirarne alle sue pitture. L'*Annunciazione* non poteva trovare, nell'arte del secolo XIV, un'interpretazione piú soave che quella di cui Giovanni Pisano ha modellato il rilievo nel suo pulpito di Pistoia; e davanti alle scene drammatiche di quest'ultimo, sembra di respirare qualcosa del soffio ardente di Dante. Fu quello lo scoglio contro cui cozzò l'artista. L'esuberanza del sentimento consumava ogni possibilità d'interpretazione plastica e trascinava cosí l'arte verso l'incoerenza.

Giotto è grave, riservato, logico. È apprezzato da tutti, perché ciascuno lo comprende. La sua natura si giova meglio d'una lingua popolare incisiva che di termini popolari scelti. Sempre serio e attratto dal fondo stesso dei problemi, mette la chiarezza d'un'immagine al disopra della bellezza delle linee. Quando si analizzano le sue opere, si è colpiti dall'indifferenza che dimostrava per le ricerche di stile nei drappeggi e nelle pose, ricerche cui erano intenti i suoi contemporanei. Apposto a Giovanni Pisano, sembra pesante, e, avvicinate ai rilievi d'Andrea Pisano, l'autore della Porta del Battistero di Firenze, le sue opere sembrano francamente brutte.

A Santa Croce di Firenze, Giotto dà tutta la sua misura. È là che, con la chiarezza dei suoi raggruppamenti, egli si eleva al disopra delle sue prime opere, sforzandosi di ottenere nella messinscena, effetti che lo mettono in parallelo con certi grandi artisti del secolo XVI. Per le sue ricerche di composizione, egli supera non solo i suoi contemporanei, ma anche i suoi successori immediati che, a furia di voler arricchire le loro visioni, dimenticano le grandi leggi di semplicità e di concentrazione ch'egli aveva pel primo iscritte nel libro d'oro dell'arte italiana. Allora sopravviene, al principio del secolo XV, un pittore che, con uno slancio prodigioso, rimette le cose al punto e crea l'impronta nella quale si modellerà d'or innanzi l'immagine del mondo visibile: Masaccio.

H. WÖLFFLIN, *L'arte classica.*

Digitized by Google

## 12. - Il Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa.

Il capolavoro supremo dell'arte anonima e collettiva tipica del Trecento, che potete ancor veder netto e brillante (alterato, è vero, da restauri) sulla parete del solenne Cimitero pisano, simboleggia la terribile giustizia della Falciatrice che trionfa di tutto, salvo che dell'amor divino. Guardate la ridente e insieme spaventosa vicenda del mondo! All'ombra d'un aranceto, i bei signori e le dame in atteggiamenti di languore e di dolce malinconia, si deliziano coi canti, coi suoni delle viole e delle tiorbe e con la compagnia dei falchetti e dei cani. È proprio su quel gruppo elegante e spensierato, cui gli Amorini punzecchiano con dolci saette, che l'orribile strega coi capelli al vento cala col falcione! Invano la implorano a piè d'un monte scheggioso, gli storpi, i ciechi, i monchi e i decrepiti, gli infelici per cui la vita è un peso; ella ha ben altro bersaglio!

Con un lampo della curva lama ha già coperto il suolo di cadaveri — abati, giudici, dottori, príncipi, frati — dalle cui bocche escono le anime in forma di fanciulli, rapite dai diavoli o levitanti in braccio agli angeli verso il cielo. Ora si dispone ad abbattere la gioventú, la bellezza, a calpestare i sogni azzurri di quegli adolescenti innamorati che si guardano di tra le lunghe ciglia, ed evocano dagli strumenti la magia pensosa della musica. A sinistra grandeggia ancora piú feroce e pauroso il contrasto fra ciò che la vita promette e ciò che la morte porge in sua vece. La ricca cavalcata di signori e signore in broccati e vài, che girava lo sprone della montagna per addentrarsi nella selva e sguinzagliarvi i levrieri e far sonare le quete ombre con gli *hallalí* di caccia, s'arresta impietrata. Una gentil damigella appoggia il viso pensieroso contro la mano; il suo fidanzato dal costume di damerino, le addita uno spettacolo inatteso. Chi si sporge sul cavallo per vedere, chi si tura le nari. I cavalli nitriscono e s'impuntano inquieti. In tre cofani immani, scoperchiati, appare l'opera orrenda della morte; un cadavere putrido, gonfio come una botte; un secondo che purula disfatto; uno scheletro terroso cinto di stracci. Ecco quel che saremo, noi che gioiamo, noi che amiamo mentre cadon sull'erba le arance d'oro e le farfalle si rincorrono, noi che siamo belli e profumati, noi che obliamo Dio per il mondo! Una massa di carne corrotta o un mucchio di cenere su cui strisciano serpi e rospi! Chi vince la morte? Guardate sopra la montagna! I pii eremiti con la pelle conciata dagli anni, disseccati dalle penitenze, vivono la spinosa vita che è perfezione; la morte svellendo le loro barbe candide, schiantando le loro stampelle, lacerando i grevi sài, non farà che liberare le anime al volo per l'eterna gioia. Mungono capre, allevano cerbiatti e conigli, pregano, leggono i testi pii; e guardano sereni al trapasso come ad una porta da cui filtri la luce e l'inno del Paradiso. Esaminando questo poderoso poema, siete tanto rapiti dal pensiero che lo informa, tanto penetrati dalla lugubre filosofia che se ne sprigiona, che non badate alle durezze del disegno, alla legnosità di certe figure, ai grevi panneggi, alla rappresentazione primordiale del paesaggio, ai colori crudi e smaccati. Osservate però di che perfette espressioni l'arte si dimostra già capace: un realismo asperrimo detta all'ignoto pittore il gruppo insuperabilmente tragico dei pezzenti e dei monchi. Verità e poesia intrecciate suscitano, d'altro canto, dalla nebbia del passato le dorate immagini del giardino d'amore e della

Digitized by Google

cavalcata di caccia, così intense e vivide che crediamo di sentir tinnire l'arpa, squittire il cagnuolo, scalpitar i cavalli, sonar le voci intenerite dall'ebbrezza del maggio o soffocate dall'orrore dell'apparizione delle bare. E quanta osservazione nei particolari! Alberi e rocce sono chimerici, è vero; le stoffe sono tutte di materia indeterminata e senza morbidezza, i diavoli sembrano pipistrelli mostruosi, le anime pupi grassocci; ma a terra fioriscono le pianticelle che ondulano al bacio del vento sul prato del Camposanto stesso; gli atteggiamenti degli epicurei sono squisiti d'eleganza e di mondana malinconia. I cani, i cavalli, le bestiole amiche degli anacoreti (la faina, il coniglio, il fagiano) balzan vivaci e precisi dal pennello che ci si appassiona. Un servo del corteo di caccia porta appese sulle spalle due magnifiche anatre ancora palpitanti... È il *Trionfo della Morte* ironico e feroce, quello che gli artisti intendono narrarci coi più intensi contrasti e con le immagini più violente; ma dal lato dell'arte, essi scrivono un inaudito *Trionfo della Vita*.

G. E. MOTTINI, *La pittura italiana dai musaici a Leonardo*.

## 13. - Meriti e carattere dei pittori fiorentini del Trecento.

Per lodare come si conviene quegli uomini che da Cimabue a Masaccio lavorarono con tanto ardore, vorrei che la lode fosse modesta e precisa. Occorrerebbe anzi tutto rappresentarseli nella loro bottega, dove vivevano come artigiani. Vedendoli all'opera, potremmo meglio apprezzare la loro semplicità e il loro genio. Erano ignoranti e rudi. Avevano letto e veduto ben poche cose. I colli che circondano Firenze chiudevano l'orizzonte dei loro occhi e della loro anima. Non conoscevano che la loro città, la Sacra Scrittura e qualche frammento di sculture antiche, studiate e carezzate con amore. Non erano preoccupati che del modo di applicare i migliori metodi. Il loro spirito era tutto teso nel preparare la vernice e nel ben macinare i colori. Chi immaginò di incollare una tela sulle tavole perché la pittura non si spaccasse col legno, passò per un uomo prodigioso.

Ogni maestro aveva le sue ricette e le sue formule, che teneva gelosamente segrete... Tempo felice in cui non si aveva neanche il sospetto dell'originalità, che oggi andiamo così avidamente cercando. L'alunno si sforzava di fare come il maestro: unica sua ambizione era di rassomigliargli: ed era senza volerlo che si rivelava diverso dagli altri. Non lavoravano per la gloria ma per vivere, costoro; il desiderio dell'immortalità non li turbava. Non conoscevano il passato, non concepivano l'avvenire, mettevano tutta la loro potenza per far bene. Erano semplici: e vedevano la verità molto da vicino...

ANATOLE FRANCE, *Il Giglio rosso*.

## 14. - Pittori senesi del Trecento e del Quattrocento.

Fra tutte le città italiane, Siena era sempre stata la più violenta, la più scompigliata dalla guerra civile, la più frequentemente devastata dai conflitti militari del Nord e del Mezzogiorno che la prendevano in mezzo.

Digitized by Google

Essa conservò pertanto la durezza dell'età del ferro italiana. I suoi artisti videro Giotto, ma senza penetrar oltre la sua buccia, e senza ch'egli penetrasse la loro. Duccio rappresentò verso i pittori di Siena la stessa parte che Giotto rappresentò verso i Fiorentini. Erano della stessa età, ma senza dubbio s'ignorarono quasi completamente. In ogni caso, ben piú che Giotto, Duccio resta radicato in Bisanzio, che sa animare d'altronde con una potente e suggestiva espressività. Possiede in sommo grado il dono di far vivere e muovere le folle. Le sue turbe si scompaginano, si agitano, senza grandi gesti, ma con movimenti d'insieme che rivelano il significato della scena al primo sguardo. Duccio non suppone quasi quella « composizione » sublime, che non è, presso il grande Fiorentino, altro che un equilibrio perfetto tra l'elemento morale e l'elemento descrittivo. Va diritto alla méta, che è di dire la sua emozione davanti alla vita e alla morte del Signore, espresse da forme viventi, e la dice con una nobiltà, una tenerezza, un brio, una malizia nella stessa passione, che non la cedono, in tutta la pittura italiana, che a quelle proprie di Giotto stesso. I suoi successori immediati, il Barna, per esempio, travestono in melodrammi, d'altronde ardenti e colorati, quella potenza passionale che basterebbe a definire, al di là del genio di Giotto, il genio collettivo dell'Italia. Il Barna, Spinello Aretino sfigurano l'agonia del Medioevo latino, come la Scuola bolognese doveva sfigurare piú tardi l'agonia del Rinascimento, declamando in stile da teatro le realtà spirituali strappate all'ignoto da Masaccio, da Leonardo, da Michelangelo, da Raffaello, da Tiziano.

Tuttavia, in quella città retrograda che voleva, in mezzo al tumulto e all'inquietudine degli spiriti, conservare le sue divinità sotto l'armatura, il lento appassire dell'ultimo fiore gotico ebbe un profumo penetrante. Agonizzò nell'ombra ardente della cattedrale di marmo dal campanile bianco e nero, che sorge dalla roccia sotto il cielo spietato. Agonizzò nel fervore mistico degli azzurri vergini e degli ori portati ai pittori di Siena dai mosaicisti bizantini. Simone Martini non stacca il suo sguardo dalle cavalcate militari e dalle alte torri merlate che sorgono a minacciarsi l'una con l'altra sull'ondulata cresta dei tetti, se non per ascoltare nell'invisibile il tintinno delle arpe celesti. Con lui tutti i muri dei palazzi e delle chiese tremano di voci profonde, come se le Vergini pallide che li ricoprono da cima a fondo, levati i grandi occhi obliqui nei lunghi visi puri, in mezzo agli ori e alle palme, facessero sentire insieme, con quegli accenti laceranti che assumono il dolore e la dolcezza nel canto, la nobile protesta delle leggende consolatrici. Bartolo di Fredi, Sano di Pietro, Lorenzo di Pietro ascoltano ancora ostinatamente, nel cuore del secolo XV, quando un ideale rinnovato tormenta intorno ad essi la Toscana, voci lontane che gli altri Italiani non odono piú. Solo, Ambrogio Lorenzetti, decoratore potente i cui affreschi cantano, vibrano, piangono e si placano e si gonfiano come un coro di violoncelli, ha sentito salire dalle strade e dalle campagne, dai pozzi coperti di viti e di pini, un rumore confuso che annuncia un nuovo risveglio, mentre suo fratello Pietro imprime un'unità nuova allo splendore plastico che scopre nel dramma della Croce. Una meravigliosa animazione popola i suoi angusti paesaggi, di cui le opere agricole e guerresche coprono le colline serrate, incidono le valli incavate, vasto poema epico e familiare, brulicante di fantasia,

Digitized by Google

come se il mondo presentito vi fermentasse nelle arature, nelle semine e nelle messi. Inoltre, piú profondamente che qualunque fra i Fiorentini della sua epoca, Ambrogio scruta e caratterizza i volti. Le sue grandi immagini ferme e pure come ritratti cinesi, sembrano incise nel muro, orlate e cementate di pietra. Lentamente e con potenza si svegliano e guardano, senza gesti, con le grandi facce dure, terribili di severità, di concentrazione e di silenzio. Il loro disegno è cosí abbreviato e voluto, cosí serrato l'incatenamento delle linee e delle curve espressive, che si assiste già con lui ad una prima e quasi completa realizzazione della cura di determinare con mezzi geometrici i caratteri meno astratti della vita piú intensa, cura in cui si riconosceranno piú tardi gli eroi del secolo seguente, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Luca Signorelli. Ma Ambrogio, quasi quanto Pietro, resta ancora un uomo del Medioevo, per la solidità — già assai tesa, è vero, e troppo volontaria, — della sua morale, per il suo senso intransigente e preciso del giusto e dell'ingiusto, espressi in belle armonie cupe, rosse e nere, in cui risuona con un rigore doloroso l'appello supremo del passato. Siena muore per aver voluto mantenere in faccia a bisogni nuovi, i principii sorpassati che l'avevano fatta vivere. Mentre si rinserra nella sua indipendenza angusta, Firenze assorbe la Toscana e la sottomette al proprio spirito.

ÉLIE FAURE, *Storia dell'arte.*

Digitized by Google

# LIBRO QUARTO

# L'ARTE DEL RINASCIMENTO

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo 1

# L'ESSENZA DEL RINASCIMENTO

§ 1. **Il ritorno all'antico.** - Spettava all'Italia, erede della civiltà romana e greca, la gloria di ricongiungere l'arte moderna con l'antica. Tale fu la sua missione durante i due secoli che chiudono il Medioevo. Il *ritorno all'antico* fu in quel periodo l'aspirazione culturale del nostro popolo. L'arte di Nicola Pisano, del Cavallini e di Giotto è già tutta piena di amore per la bellezza classica. Le idealità mistiche del Trecento cercano, per esprimersi, le forme sane e potenti della scultura antica. Ma è il *Quattrocento* che realizza la sintesi trionfale di quel risveglio ancora torpido e nebuloso. Gli Dei sono risorti, sono tornati all'improvviso dal loro esilio, e una segreta alleanza venne sancita fra quei Numi fallaci (ma cosí belli!) e il Cristo dalla ghirlanda di rovi e la Vergine dolorosa. Il Cattolicismo si mantiene quanto mai vivo, ma si adatta al nuovo paganesimo intellettuale, si abbellisce con le forme splendide e armoniose che i ruderi e gli scavi di Roma sprigionano alla luce. L'umanesimo informa l'arte alle sue ricerche dotte e appassionate; ma non riesce a irrigidire nello schema dottrinale la fervida fantasia degli artisti, i quali continuano a colorare col ricco sentimento della vita e con la propria personalità le ispirazioni che traggono dai venerati modelli. Imitazione e invenzione vanno di pari passo: perciò l'arte del Rinascimento è cosí originale e viva, veramente emula all'antica nella spontaneità, nella forza e nell'eleganza.

Digitized by Google

§ 2. **Lo spirito scientifico.** - Un altro elemento di vitalità viene ad arricchire il sedime di sensazioni e d'idee che determina l'arte. Non è possibile parlare dell'arte del Quattrocento, senza parlare della sua *scienza*, del suo nuovo *spirito d'osservazione*, della sua ansia di ricerche. Le costruzioni ciclopiche ma astratte della teologia del Medioevo cominciano a perdersi nella nebbia del passato. Un meraviglioso capolavoro appare ormai il mondo anche a chi lo scruti con la pura indagine dei sensi e della ragione, a chi dimentichi l'interpretazione solamente morale e mistica che il dogma dà di esso. Cresciuta la potenza pratica dell'uomo sulla terra, mercé i viaggi, le industrie, i commerci, si fa strada il senso della sua potenza speculativa, del suo diritto di conoscere il funzionamento della macchina divina. Cosmografi, astronomi e matematici cominciano a contendere ai teologi e ad Aristotele dal già infallibile giudizio, il possesso della conoscenza. In pari tempo, per mano degli artisti l'ottica, la prospettiva e l'anatomia svelano incogniti stupori. Quanto si giovò l'arte, di questo risorto ardore per la verità empirica, oggettiva! Ecco Masaccio e Donatello che ritrovano il corpo ignudo con le sue proporzioni esatte e armoniose, quel corpo con cui il genio plastico e tragico di Luca Signorelli e di Michelangelo scriverà drammi quasi sovrumani. Ecco Paolo Uccello indagare le leggi prospettiche, cercare e raggiungere nell'arte l'espressione illusoria dell'esistenza dei corpi nello spazio. Ecco i Pollaiolo e Andrea del Verrocchio indurre dall'anatomia, praticata ansiosamente sui cadaveri, le leggi del moto corporale. È la geometria che apre l'orizzonte al genio grave di Piero della Francesca e di Andrea Mantegna. Scienza e osservazione acuiscono la genialità creativa d'una mente enciclopedica come L. Battista Alberti, e di un mago del pensiero come Leonardo da Vinci. Le granitiche leggi dell'essere e del numero sono per costoro un Vangelo piú indiscutibile che il libro sacro.

§ 3. **La personalità dell'artista.** - Da questo mirabile fervore di correnti fecondatrici sorge viva e imperiosa la *personalità dell'artista*, già confusa nell'anonimato collettivo del Medioevo. Un giusto orgoglio distacca dal fondo grigio della massa il nome dei creatori della bellezza. Accanto ai

Digitized by Google

príncipi, ai filosofi, ai giuristi, ai condottieri, si ergono adesso le personalità degli architetti, degli scultori e dei pittori.

Vi fu una città in Italia che, per felicità d'ingegni, per prosperare di studi, per mecenatismo di principi, per fioritura di commerci e ricchezza, meritò di creare il magnifico movimento che ha nome Rinascenza e di mantenersi alla testa di esso per piú di un secolo: Firenze. La città che aveva già dato Giotto e Arnolfo, preparò, nel corso del Quattrocento, con Brunellesco e Donatello, col Ghirlandaio e il Botticelli, la fioritura trionfale del primo Cinquecento, grandeggiato dai due eroi dell'arte toscana, che si chiameranno Leonardo e Michelangelo.

§ 4. **Mecenati e popolo artista.** - Perché fiorisca l'arte, bisogna anzitutto che nello spirito pubblico vi sia un'aspirazione istintiva alla bellezza; poi che soverchie preoccupazioni materiali non distolgano l'attenzione dai problemi spirituali ed estetici; infine, che l'opera degli artisti trovi adeguata ricompensa di plauso e di moneta. Nel Quattrocento, in Italia, tutte queste condizioni sono felicemente raggiunte. L'arte plastica è il fiore necessario di quella vita ricca di colori e di forme pittoresche; il clima buono e la feracità del suolo impediscono alle continue guerre d'immiserire troppo il popolo e di avvilirlo. I príncipi sono ambiziosi, orientalmente magnifici, mecenati almeno per sfarzo e per politica, se non tutti colti. La tirannide oculata e ragionata si serve dell'arte, anche per distrarre l'attenzione dalla politica feroce. I Malatesta da Rimini alternano empietà e cultura; gli Estensi di Ferrara, celebri per tragedie domestiche, opprimono lo Stato di fiscalità ma lo fanno risplendere di civiltà e d'arte. A Milano gli Sforza, a Napoli i crudeli Aragonesi, a Mantova i miti Gonzaga, a Urbino il saggio e dotto Federico da Montefeltro, a Firenze i Medici dalla luminosa tradizione di munificenza e d'intellettualità, vanno a gara per attirare gli artisti e sfruttarne il genio. Altrettanto fanno la Repubblica di Venezia e i Pontefici. Non v'è tirannello che non mantenga i suoi umanisti, i suoi poeti, i suoi musici, i suoi artisti: i quali talvolta, è vero, sono scambiati per servitori e trattati magramente, ma comunque vivono ed operano. C'è chi prepara la concione in latino per una cerimonia nuziale; c'è chi scrive la rappresentazione sacra per la Pasqua o per il dí dei Morti; chi orga-

Digitized by Google

nizza le serenate e i trionfi, chi riatta la fortezza, chi dipinge la reggia d'affreschi mitologici adulatorii, chi nella chiesa del principe erge l'ancóna dalle cornici a intaglio d'oro e di azzurro, o scolpisce il sepolcreto gentilizio col signore disteso sul suo letto di morte, appoggiati i piedi al fido cagnuolo. La nobiltà imita i príncipi; la Chiesa fa altrettanto; i privati sono anch'essi avidi di belle cose con cui adornare le abitazioni e le ville. E ben inteso, anche il popolo ha sete d'arte. Le scenografie delle rappresentazioni sacre, il lusso orgoglioso delle cavalcate, la magnificenza ieratica delle processioni gli hanno acceso nel capo un tumulto di belle forme e di vivaci colori. E poi si può ben dire che è con l'arte che gli hanno insegnato quel che sa di spirituale, quel tanto che lo solleva dal terra a terra del mestiere e della vita casalinga o piazzaiola. Ora l'arte gl'insegna meno ma lo diverte di piú, perché capisce meglio, non ha piú bisogno del pievano che gli spieghi il senso delle pitture: ora si gode proprio il bello per il bello, critica, sceglie, fa il saccente davanti ad una pennellata di Filippo Lippi o alla riuscita d'un colpo di bulino di Donatello.

Tale è l'ambiente libero e fecondo, fatto di tante cose profonde e ingenue, in cui l'arte è fiorita con tanta ebbrezza durante il Rinascimento, profondendo i tesori d'una bellezza in cui il nostro spirito gioisce come nella rivelazione d'una primavera senza tempo.

Digitized by Google

## Capitolo II

# L'ARCHITETTURA DEL QUATTROCENTO

§ 1. **Filippo Brunelleschi.** - Il primo che, dopo uno studio attento delle rovine di Roma e con piena coscienza di ciò che voleva, richiamò alla vita le forme architettoniche dell'antichità, fu il fiorentino Filippo Brunelleschi (1377-1446) (1). Egli è uno di quei genii in cui due epoche trovano il loro punto di contatto. Immune da goticità, serba qualcosa di medioevale nel sentimento, nel gusto tipico per la frazionatura degli spazi, nella severità casta di linee. La sua *Cupola di S. Maria del Fiore* (1425-1436) (fig. 139) (2), che apparve ai contemporanei la realizzazione della bellezza e della grandiosità antiche in forme cristiane, non ha nulla di antico: è il risultato dello sviluppo dell'architettura d'Arnolfo di Cambio in un'epoca piú evoluta e attraverso al prisma d'una personalità piú libera e serena. La massa ottagonale incide sul cielo una grande ogiva. I costoloni ripetono la nervatura ta-

1) Lavorò dapprima come orefice. Datosi poi alla scultura, concorse col Ghiberti per le porte del Battistero di Firenze. Fu a Roma in gioventú con Donatello, e si applicò allo studio dell'architettura antica, con lo scopo di liberare l'arte dal tritume gotico che la oscurava. « Egli ritrovò le cornici antiche, e l'ordine toscano, corintio, dorico e ionico alle primiere forme restituí » (Vasari). Delle sue opere di scultura ci rimane pochissimo: un bel *Crocefisso* in legno, in S. Maria Novella, e il bassorilievo di bronzo col *Sacrificio d'Isacco*, oggi al Museo Nazionale di Firenze, che fu il suo saggio pel concorso delle porte del Battistero.

2) È a doppia calotta, alta m. 90 sul tamburo ottagonale. Il diametro raggiunge m. 42. L'esecuzione della lanterna che la sormonta, durò dal 1445 al 1461. Brunellesco non poté perciò vedere la sua opera compiuta. La cupola fu voltata senza armatura.

Digitized by Google

gliente delle vôlte a crociera. L'opera è nondimeno meravigliosa, tanto per la grandiosa e fresca bellezza delle linee, quanto per la novità del concetto e per l'audacia della realizzazione. Per sapere quali immense fatiche e dolori essa costasse al maestro fiorentino, leggete la vita eroica di Brunellesco, nel Vasari.

La storia dell'architettura del Rinascimento si apre con la leggiadra *Loggia dell'Ospedale degli Innocenti*, a Firenze (cominc. nel 1419) (fig. 205). Ivi ricompaiono le colonne antiche nella loro giusta proporzione, sebbene snelle e spaziate dal genio di grazia di Firenze e del Brunelleschi: e l'arco a tutto sesto vola di capitello in capitello, con la leggerezza d'un'ala di colombo. Nella *Sacrestia Vecchia di S. Lorenzo*, costruzione a pianta quadrata con cupola (1421-1430) (fig. 207), il Brunelleschi crea uno dei suoi capolavori piú completi e armoniosi, Gli ordini rivivono, trasformati e alleggeriti da un nuovo senso della loro funzione ornamentale. Rivediamo i pilastri scanalati, i capitelli corinzi, le trabeazioni: ma tutto è come spiritualizzato da un sentimento che tende ad adattare l'architettura classica al pensiero cristiano. Quando si penetra in quell'architettura casta e limpida, divisa a riquadri e lunette con un sereno senso di frugalità lineare, tramata di cornici di pietra grigia sul fondo bianco, si è avvolti da una soavità austera, che è l'aroma del puro fiore della toscanità. Nell'attigua *Chiesa di S. Lorenzo* (fig. 206) (1), il maestro rinnova la basilica latina, con le sue tre navate divise da due file di colonne corinzie, col suo tetto leggero a lacunari, col ricco senso dello spazio e della luce. Gli archi colleganti le colonne non si dipartono dal capitello, ma prendono lo slancio da una specie di pulvino. La stessa sveltezza di proporzioni, lo stesso senso di respiro, la stessa purezza di forme nobilita la *Chiesa di S. Spirito*, in Firenze, opera postuma, eseguita sui suoi disegni, e tipica per il magnifico transetto a tre navate, formate dalla continuazione dei colonnati della navata centrale. Fra le altre opere di carattere sacro, del Brunelleschi, ricorderemo soprattutto la *Badia* di Fiesole e la sua

1) È la chiesa medicea. Vi sono sepolti, fra gli altri, Cosimo il Vecchio, Piero e Giovanni de' Medici. S. Lorenzo rimase senza facciata. Michelangelo si occupò del relativo progetto, ma non gli fu possibile realizzarlo (vedi oltre).

Digitized by Google

chiesa, e la *Cappella dei Pazzi* nel Chiostro di S.Croce (1430-1440), uno dei gioielli dell'architettura del Rinascimento, imitato piú volte, ma emulato con fortuna solo da Giuliano da Sangallo nella *Madonna delle Carceri* a Prato (fig. 218). L'esterno della Cappella dei Pazzi si presenta con un prònao a colonne, la cui trabeazione s'interrompe nel mezzo per dar luogo al volo d'un purissimo arco. La pianta interna è rettangolare e a cupola. Lesene e cornici dividono gli spazi col consueto risultato di sobria eleganza. La squisita decorazione plastica, fregi di cherubini, medaglioni a rilievo e cassettoni della volta del vestibolo, è opera di Donatello, di Luca della Robbia e dello stesso Brunelleschi.

L'ornamentazione dell'architettura del Brunelleschi è sobria e armoniosa al possibile. Musaici e tarsie policrome non si addicono ad un'arte come la sua, tutta data agli effetti puramente architettonici e mirante ai contrasti delicati di luce e d'ombra, di bianco e di grigio. La linea per il grande Fiorentino è in sé stessa un ornamento, la linea, eloquente e affascinante nel suo calmo fluire e snodarsi. Ma l'esempio del Brunelleschi, genio interiore e severo, sarà seguito da pochi. L'architettura del Rinascimento cercherà ben presto lo splendore materiale. La policromia dei marmi e la ridondante fioritura sculturale altereranno sovente, in specie nell'Italia settentrionale, l'essenza dell'architettura e squilibreranno il pensiero e la linea, per favorire l'effetto pittorico e il colore.

Al Brunelleschi, ritenuto autore del primo chiostro di S. Lorenzo e del secondo, mirabile, di S. Croce, si devono pure il disegno e l'inizio della costruzione (verso il 1440) del palazzo privato piú colossale di Firenze: *Palazzo Pitti* (fig. 210) (1). La nudità grandiosa dell'assieme riporta allo stile dei palazzi comunali del Trecento, col loro aspetto cipiglioso di fortezze. Per la facciata, il maestro adotta un bugnato enorme, che conferisce all'opera qualcosa della ciclopica ruvidezza d'una montagna. Grandi finestre e porte a cèntina sono l'unico ornamento della mole, che vibra tuttavia d'una mirabile dinamicità lineare e d'un'austera magnificenza.

1) Fu eseguito dall'architetto fiorentino *Luca Fancelli* (1430-1495). Il progetto originario non comprendeva della facciata attuale che sette finestre.

Digitized by Google

L'alunno maggiore del Brunelleschi fu MICHELOZZO MICHELOZZI (1396-1472). Egli era anche scultore, e il suo istinto plastico gli giovò nell'abbellimento di concezioni architettoniche piuttosto eleganti che grandiose, nelle quali continua la strada aperta dal Brunelleschi. Si ricordano tra le sue opere piú pure, ispirate ad un classicismo senza rigidezza, i *chiostri* e la *biblioteca di S. Marco*, a Firenze, le ville medicee di *Cafaggiolo* e di *Careggi*, sulla collina fiorentina, la *Cappella Portinari in S. Eustorgio* a Milano (1462-1466), che è il monumento attraverso il quale lo stile fiorentino penetrò in Lombardia; e soprattutto il classico *Palazzo Medici* ora Riccardi, a Firenze (fig. 208), costruito verso il 1440 per Cosimo de' Medici. Il bugnato, massiccio alla base, che conserva il suo carattere difensivo, si mitiga e si riduce a puro motivo ornamentale nei piani superiori. Le eleganti finestre a bifora oppongono le loro ariose file alle ostili feritoie ingrottate del pianterreno. Un maestoso cornicione a modiglioni classici incorona l'edificio. Nel cortile (fig. 209), circondato da un colonnato corinzio, l'architettura del Rinascimento trova uno dei suoi piú perfetti accordi di severità e di eleganza. Non l'immenso e quasi aspro Palazzo Pitti, ma l'armonioso e misurato Palazzo Riccardi diventerà il modello dei palazzi toscani del secolo XV.

§ 2. **Leon Battista Alberti.** - In L. B. ALBERTI, fiorentino (1404-1472) (1), spirito enciclopedico, letterato e trattatista, pedagogista e scienziato, vediamo una di quelle figure complesse e multanimi, frequenti nel Rinascimento, che appartengono tanto alla storia dell'arte quanto a quella del pensiero. Si formò l'ingegno e la dottrina misurando le architetture di Roma e leggendo Vitruvio. E sempre romano è il suo concepire, se anche lo aggrazi il sentire fiorentino. Meno originale del Brunelleschi, è di lui piú ponderato e riflesso. Meno fattivo di lui, professa che all'architetto non competa se non l'ideazione dell'opera. Sempre ad altri ha affidata l'esecuzione dei suoi piani: fu Bernardo Rossellino a dirigere l'esecuzione del *Palazzo Rucellai* in Firenze; Matteo de Pasti elevò la *Chiesa di S. Francesco* a Rimini; Luca Fancelli, diede corpo all'idea dell'Alberti in *S. Andrea* a Mantova. Nella facciata della chiesa di S. Fran-

1) V'è chi lo fa nato a Genova. Studiò a Bologna e a Roma. Scrisse i trattati *De pictura*, *De arte aedificatoria*, il *Trattato della famiglia*, ecc.

Digitized by Google

cesco, o *Tempio Malatestiano*, a Rimini (fig. 211) (1), incompiuta, il genio dell'Alberti si esprime nella forma piú potente, rivivendo con profonda sincerità l'architettura degli archi trionfali romani (2). Del pari, la facciata di S. Andrea a Mantova si ispira al frontone dei templi pagani, mentre l'interno a vasta nave unica, senza colonnati e con cappelle laterali, apre la strada al concetto della chiesa di S. Pietro in Roma e a tutta l'architettura religiosa del Cinquecento. Per la prima volta vediamo nella facciata del *Palazzo Rucellai* in Firenze (fig. 212) un delicato gioco di pilastri e di trabeazioni classiche dividere in armoniose zone il bugnato, fatto ormai liscio e geometrico. Nella facciata di *S. Maria Novella* (fig. 213), riccamente incrostata di marmi, l'Alberti eresse la splendida porta, e compí il raccordo fra la parte centrale, piú alta, e il coronamento del piano inferiore, mediante due volute ornamentali che furono poi motivo usato ed abusato dello stile barocco. Meno che nel Palazzo Rucellai, intimamente fiorentino, non ostante la membratura romana di pilastri incassati, possiamo dire che l'Alberti fu l'umanista dell'architettura. Egli pensò e si espresse ognora con forme classiche severe, coordinate in organismi che, ricchi sempre d'euritmia e di bellezza, rivelano le sue preoccupazioni teoriche ed archeologiche. L'ampiezza dei suoi progetti gl'impedí di vederli realizzati compiutamente. Non senza ragione molti storici dell'arte hanno sentito il soffio del suo genio austero nelle linee del *Palazzo Venezia* in Roma, sorto all'aurora del Rinascimento: in specie nel grandioso cortile a ordini sovrapposti di logge, che ricordano le imponenti arcate del Colosseo.

§ 3. **Dal Rossellino ai Sangallo.** - Il Palazzo Rucellai in Firenze fu dunque costruito da BERNARDO ROSSELLINO (1409-1464). Il nome di questo insigne architetto e scultore era GAMBERELLI. Lo spettacolo delle moli romane gli ispirò progetti

1) La chiesa di S. Francesco a Rimini, preesisteva in forme gotiche all'attuale tempio albertiano che fu eretto (1446-1455?) sull'antica struttura, per commissione di Sigismondo Malatesta, in onore d'Isotta degli Atti, sua consorte. Contiene le tombe di Sigismondo, d'Isotta, degli antenati malatestiani e di parecchi umanisti. L'interno è coperto dell'esuberante e fantasiosa decorazione scultoria di *Matteo de Pasti* e di *Agostino di Duccio*.

2) L'arco d'Augusto a Rimini poté ispirare direttamente l'architetto.

Digitized by Google

grandiosi, quasi chimerici. Ingegnere dei Sacri Palazzi, durante il papato di Eugenio IV e di Niccolò V, si propose di ricostruire il Vaticano con magnificenza e colossalità antiche. Anche Pio II Piccolomini lo protesse: e dalla collaborazione del papa sapiente e dell'architetto abile e audace, sorse quel miracolo d'arte che è *Pienza* (già borgo di Corsignano, presso Montepulciano), col *Palazzo Piccolomini*, emulo al *Rucellai*, il *Duomo*, il *Palazzo Episcopale* e il *Palazzo Pretorio*, del più puro stile del Rinascimento. Giova qui ricordare che i palazzi di Siena di quell'epoca (architetti il Rossellino stesso, FRANCESCO DI GIORGIO, GIACOMO COZZARELLI, ecc.) si foggiano sullo stile fiorentino, creato dal Brunelleschi e da Michelozzo, introducendo aggraziamenti nei particolari ornamentali e un senso delle proporzioni ancora più squisito.

L'architettura civile crea, oltre la metà del Quattrocento, in Urbino, uno dei suoi capolavori, nel celebre *Palazzo Ducale*, eretto, per commissione del duca Federico di Montefeltro, almeno in parte, da LUCIANO LAURANA da Zara (fiorì dal 1468 al 1482). È la tipica reggia italiana del Quattrocento. Il Castiglione ne fece teatro delle conversazioni intellettuali del suo *Cortegiano*. La fantastica facciata di mattone (fig. 214) s'inquadra nell'ascensione di due agili torri. Il cortile (fig. 215), con le magnifiche colonne corinzie, coi pilastri incassati di pietra che dividono in zone eguali la parete di mattone, aperta in finestre rettangolari, e col doppio fascione inciso di epigrafi latine, ispira un senso di pienezza e di ricchezza sobria, veramente classico.

Ad un altro LAURANA, FRANCESCO, pure dalmata, scultore e medaglista, si attribuisce l'*Arco trionfale d'Alfonso d'Aragona*, al Castelnuovo in Napoli (fig. 216), ritenuto da altri storici opera del lombardo PIETRO DI MARTINO, a meno che i due artisti non vi abbiano lavorato insieme, e in collaborazione con Giuliano da Maiano. Il gusto ricco e pomposo del Rinascimento avanzato vi si effonde in particolari decorativi di grande effetto, che però non turbano l'organismo architettonico puro e maestoso.

È ancora ad un architetto toscano — BENEDETTO DA MAIANO (1442-1497) — che dobbiamo l'espressione più perfetta dell'architettura civile del Quattrocento: il *Palazzo Strozzi* in Firenze (fig. 217), cominciato nel 1489. Il bugnato vi è, più

Digitized by Google

che in qualunque altro edificio, soffice e vellutato, atto a imbeversi di luce e d'ombra. Il cornicione bellissimo e il cortile sono opera del fiorentino SIMONE POLLAIOLO, detto il CRONACA (1457-1508), autore anche dell'armonioso *Palazzo Guadagni* a Firenze e della *Chiesa di S. Salvatore al Monte*, presso S. Miniato, che Michelangelo amava e chiamava la *Bella villanella*, per la sua semplicità quasi rusticale. Benedetto da Maiano affida la sua fama anche all'elegantissimo ed aereo *portico di S. Maria delle Grazie* ad Arezzo. Torneremo a parlare di questo nobile artista quando tratteremo della scultura del Quattrocento (1).

Il primo Rinascimento toscano si chiude con l'opera dei due fratelli DA SANGALLO: GIULIANO (1445-1516) e ANTONIO, detto il VECCHIO (1455-1534) (2), entrambi fiorentini. GIULIANO si distinse come architetto e ingegnere militare al servizio di Lorenzo il Magnifico; poi andò a Roma, e lavorò per Paolo II e Leone X. Egli continua la pura tradizione brunelleschiana con la *Sacrestia della Chiesa di S. Spirito* in Firenze e con la squisita *Chiesa di S. Maria delle Carceri* in Prato (1485) (fig. 218), a croce greca, con cupola collegata con gli archi inferiori per mezzo d'un attico. Il cortile del Palazzo Gondi in Firenze e la Villa Medicea di Poggio a Caiano sono altre prove del gusto puro e sicuro di questo artefice. Meno originale è il fratello ANTONIO, che sviluppa il concetto di S. Maria delle Carceri nella vasta Chiesa di S. Biagio di Montepulciano (1518), introducendovi innovazioni che provano già l'influsso potente del Bramante. L'attività di Antonio come ingegnere e architetto militare a servizio del papa Alessandro VI Borgia, lascia una grandiosa testimonianza nella Fortezza di Civita Castellana presso Viterbo.

§ 4. **L'architettura in Lombardia.** - In Lombardia il gotico indugiò a sparire. Il modello imperioso era la cattedrale di Milano, prodigio intorno al quale ferveva l'opera

1) *Giuliano da Maiano* (1432-1490), fratello anziano di Benedetto, fu anch'egli un insigne architetto: gli si deve, fra l'altro, la *Porta Capuana* di Napoli, che il Burckhardt giudica «la piú bella porta forse di tutto il Rinascimento». Col fratello, costruí ed ornò quel gioiello primaverile ch'è la *Cappella di S. Fina* nella Collegiata di San Gimignano.

2) Per non confonderlo con *Antonio da Sangallo* il *Giovane*, nipote del *Vecchio* e allievo di Bramante.



Digitized by Google

di maestranze immense, che doveva protrarsi nei secoli. Ancora decisamente gotica è in parte la facciata dell'*Ospedale Maggiore* di Milano, magnifica costruzione in mattoni, iniziata nel 1456 da ANTONIO AVERLINO, detto il FILARETE, da Firenze (1400-1469), e proseguita dal lombardo GUINIFORTE SOLARI, autore delle mirabili bifore della facciata (fig. 225), in cui il sesto acuto si appropria i tesori della piú fresca e ricca ornamentazione del Rinascimento. Del pari è gotico l'interno a tre navate, divise da maestosi pilastri a fascio polistili, della chiesa della *Certosa di Pavia*, interno che il primo architetto — Bernardo da Venezia — derivò dal Duomo di Milano, ma che il successivo, Guiniforte Solari, trattò con libertà, luminosità ed eleganza del tutto latine. La Certosa di Pavia, monumento unico nella storia dell'architettura quattrocentesca, fu fondata da Gian Galeazzo Visconti, nel 1396. È un complesso di chiostri, dominato da una grande chiesa lombarda (gotica nell'interno, come si è detto) (fig. 221). Gli architetti furono successivamente *Bernardo da Venezia*, *Giovanni Solari* e il figlio di costui, *Guiniforte*, che compí l'opera verso il 1473. I lavori della facciata (fig. 220), che il Burckhardt giudica, « con quella del Duomo d'Orvieto, il primo capolavoro decorativo d'Italia e del mondo », non cominciarono che nel 1473, e furono eseguiti in buona parte dal pavese GIOVANNI ANTONIO AMADEO (1447-1522), col concorso dell'opera scultoria dei fratelli MANTEGAZZA, dell'Amadeo stesso e, piú tardi, di BENEDETTO BRIOSCO, suo discepolo. L'opera abbaglia per lo splendore dell'ornamentazione, ispirata al piú ricco stile del Rinascimento. Non v'è palmo di superficie che non sia occupato da bassorilievi, da intarsi di marmo policromo, da medaglioni classici, da statue, da fregi e candelabre. Il particolare, prezioso e squisito in sé stesso, predomina a danno della massa. Si riporta, da questo portentoso reliquiario di marmo, un'impressione mista di ammirazione e di fatica. Le quattro bifore del piano inferiore (fig. 222), create dall'Amadeo dal 1494 al 1496, sono la parte piú bella della facciata: la profusione dell'ornamento plastico e colorato (ghirlande, candelabre, fregi, altorilievi, intarsi di porfido e serpentino) non toglie nulla alla deliziosa purezza e leggerezza del disegno. La facciata della Certosa di Pavia rivela in sommo grado la *tendenza pittorica* dell'architettura lombarda del Rinascimento, in contrasto con

Digitized by Google

l'austera *ricerca lineare* e *stilistica*, che è l'anima dell'architettura fiorentina durante il secolo XV e il XVI.

Fra gli edifici lombardi del Rinascimento, ispirati tutti a fasto ornamentale ed a preziosità scultoria e cromatica, ricorderemo ancora come principali la facciata della *Cappella Colleoni* a Bergamo (1470-1476 c.) (fig. 223), opera affascinante del citato Giovanni Antonio Amadeo, con la sua gioiosa scacchiera di marmi colorati e il fantasioso straforo delle finestre, chiuse da una siepe di colonnine; e la *Cattedrale di Como* (fig. 219), opera d'architetti comaschi e luganesi, in cui si fondono piú stili, e il gotico accoglie la leggiadra fiorita dell'ornamento quattrocentesco.

È a Milano che si svolge la prima parte dell'attività d'uno dei sommi architetti italiani del Rinascimento: DONATO BRAMANTE, da Fermignano presso Urbino (1444-1513), formato sull'Alberti, su Luciano da Laurana e su Piero della Francesca. Diremo piú distesamente di lui, quando ci occuperemo dei suoi grandiosi lavori in Roma. Qui occorre solo ricordare quanta parte abbia avuto questo genio profondamente latino, nel rinnovamento dell'architettura lombarda, soggetta tanto a lungo allo stile gotico. La sua prima maniera, pure già cosí ricca di personalità, è ancora tutta quattrocentescamente delicata e fiorita, in modo da non lasciar presagire lo svolgimento successivo del suo stile, a contatto con Roma, nell'àmbito d'una sinteticità e d'una gravità veramente classiche. Nell'ornare la sacrestia e alcune parti della piccola chiesa ottagona di *S. Maria presso S. Satiro* in Milano, e nell'erigere l'abside e la cupola di *S. Maria delle Grazie* in quella città (1492-1499) (fig. 226), il Bramante, che, in alcune parti dell'Ospedale Maggiore si manteneva ancora nel fare gotico, e che non sdegnava d'occuparsi del goticissimo tiburio del Duomo di Milano, crea modelli di armoniosa fantasia costruttiva e decorativa. Pilastri, candelabre, medaglie e rosoni di terracotta e di marmo screziano e dividono con eleganza le superfici e le masse. Nella sacrestia di S. Maria presso S. Satiro (fig. 242), l'architetto affida allo scultore di animare con potenti rilievi i riquadri della graziosa costruzione: e lo scultore è uno dei piú celebri orefici e medaglisti del tempo, il lombardo CARADOSSO. Maggiore austerità e nudità si mostra nella bella facciata del *Duomo di Abbiategrasso*, una delle prime ideazioni del mae-

Digitized by Google

stro, composta d'un solo arco portato da due ordini sovrapposti di colonne corinzie accoppiate (1).

§ 5. **L'architettura a Venezia.** - Come sempre, Venezia, in condizioni particolari d'ambiente e di costume, si distaccò dallo stile imperante nel resto d'Italia. Accolse, è vero, il classicismo elegante e la virtuosità decorativa, in fiore nella valle del Po, ma restò a lungo fedele alle forme gotiche. La *Porta della Carta*, del Palazzo Ducale (fig. 157), di GIOVANNI E BARTOLOMEO BUON, fu eseguita in pieno Rinascimento, mentre sorgeva il Palazzo Riccardi e mentre l'Alberti risuscitava l'arte romana! Ma quando il Rinascimento fece il suo ingresso nella Città-Regina, quale trionfo! Marmi preziosi e diaspri furono messi a sua disposizione, invece del mattone e della pietra; l'acqua mobile e svariante s'incaricò di doppiare le facciate sontuose e variopinte. Venezia, allora nel suo massimo splendore, si ornò dei palazzi piú fastosi del mondo, con pittoresche logge, con dorature e intarsi marmorei, col guizzante riflesso del canale sulla rotondità dei fusti, sulle superfici colorate, ornate di dischi di marmo rosso o verde. Il piú bello di tutti è il *Vendramin-Calergi*, sul Canal Grande (fig. 232), ritenuto il capolavoro di PIETRO LOMBARDO da Carona (14...-1515) (1), che costruí anche, dal 1481 al 1489, aiutato dai suoi figli, Antonio e Tullio, e dai *tajapiera* della sua bottega, l'adorabile *S. Maria dei Miracoli* (fig. 229 e 231), molto meno interessante per il concetto architettonico, che per l'orientale magnificenza e per l'italiana eleganza del rivestimento interno ed esterno di marmi preziosi. I LOMBARDI furono una famiglia intera di architetti e di scultori. Venivano dal lago di Lugano: SOLARI era il loro nome. Li dissero « Lombardi » per antonomasia. Venezia è il loro regno: lombardesca è la magnifica facciata della *Scuola di S. Marco*, lombardesca la facciata sobria e ricca del *Palazzo Dario* sul Canal Grande. Al decorativismo pitto-

1) Altri edifici notevoli del Rinascimento in Lombardia: la strana chiesa di *S. Maria dei Miracoli* a Brescia, con la facciata straordinariamente fiorita e fragile, vero capriccio meno architettonico che scultorio; il *Santuario della Madonna* presso Crema, di *Giovanni Battagio* (1493), costruzione in mattoni, con cupola non dissimile da quella di S. Maria delle Grazie, l'*Incoronata* di Lodi, dello stesso tipo poligonale.

2) Altri ne attribuisce il disegno a *Mauro Coducci* e l'esecuzione al Lombardo.

Digitized by Google

rico dei Lombardi contrasta l'arte piú mossa e piú chiaroscurale del veronese ANTONIO RIZZO (1430 c. - 1500 c.), al quale si deve la facciata orientale del *Cortile del Palazzo Ducale*, che serba il sesto gotico tra gli archi tondi e le fiorite decorazioni della Rinascenza.

Un'opera tutta eleganza e sobrietà consacra in Verona il nome d'uno dei piú grandi architetti del secolo: FRA' GIOCONDO, veronese (1435-1515). È il *Palazzo del Consiglio* (fig. 233), col suo portico d'una snellezza quasi toscana. Chi lo eseguí era uno spirito enciclopedico: latinista, grecista, botanico e illustratore di Vitruvio. Morto Bramante, diresse per qualche tempo i lavori della basilica di S. Pietro in Roma. Pochissime opere ci sono rimaste di lui.

§ 6. **Bologna e Ferrara.** - A Bologna torniamo a trovare l'architettura a mattoni. Il gusto decorativo si volge dapprima verso le forme lombarde, poi si assimila le eleganze della vicina Toscana. Bologna possiede alcuni fra i piú bei palazzi del Rinascimento, tipici per il porticato della facciata, per le bifore a colonnina e soprattutto per la nitida grazia dei cortili. L'esemplare piú perfetto è il *Palazzo Bevilacqua* (1), senza portici, con la facciata a bugne, con partiti ornamentali finissimi. Ne abbiamo riprodotta l'elegante porta (fig. 230), che introduce ad uno dei piú bei cortili del Rinascimento.

In Ferrara, sede d'una raffinata coltura, lo stile bolognese accoglie qualche forma veneta, in numerosi edifici sacri e profani. Andate distrutte le piú belle costruzioni dei duchi d'Este, l'opera piú notevole resta il *Palazzo dei Diamanti* (fig. 227), del ferrarese BIAGIO ROSSETTI (14...-1516) (2), col suo rivestimento sfaccettato che gli dà il nome. Ferrara fiorisce tutta di belle ornamentazioni di cotto: in questo campo è superiore anche a Bologna, pel gusto puro e per la ricca fantasia decorativa.

A Cesena, l'elegantissima *Biblioteca Malatestiana* (fig. 228), costruita da MATTEO NUZIO da Fano, verso il 1452, ripete il miracolo di purezza e d'armonia delle migliori costruzioni contemporanee fiorentine.

1) La facciata ne è attribuita a *Simone di Francesco Ferrucci* da Siena.
2) Biagio Rossetti costruí pure la bella chiesa di *S. Francesco* in Ferrara e la mirabile *Loggia del Consiglio* in Padova. Il *Palazzo dei Diamanti* fu incominciato verso il 1492.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo III

# LA SCULTURA DEL QUATTROCENTO

§ 1. **La scultura toscana del Rinascimento.** - La scultura, durante la civiltà europea, ebbe tre epoche di massimo splendore: nell'antichità greca, nel periodo gotico e nel Rinascimento italiano. Fiorendo sotto il sole mediterraneo, propizio alla gioia e alla bellezza, in un mondo che divinizzava il corpo e le sue energie, la scultura ellenica creò le meraviglie serene di Fidia, di Prassitele e di Scopa. Coltivata come un fiore di serra nella cattedrale gotica, in quella penombra mistica e filtrata di raggi di paradiso, la plastica medioevale espresse, particolarmente nei paesi del Nord, l'anima dolorante ed estatica del Cristianesimo. All'Italia, del Rinascimento, erede cristiana delle grandi civiltà pagane, spettava la missione di fondere i due mondi in una sola bellezza, fatta di armonia e di sanità formale e di sentimento umano, purificato dal sogno e dal dolore. Furono gli scultori toscani, che ebbero per intero il privilegio di adempiere a quella missione, con le forze del loro genio fresco e animoso. Essi si distaccarono da Giovanni Pisano e da Giotto, e tesero le braccia alla bellezza antica. Ma l'antichità non fu per quei degni eredi dei Greci e degli Etruschi, un modello accademico da plagiare, bensí una cosa tutta viva di cui la voce della loro razza e il fervore della loro giovinezza spirituale intuivano e rinnovavano il fremito eterno. Vedremo in quante forme la personalità di quei meravigliosi artisti abbia saputo immedesimarsi l'ideale classico, senza rinunciare mai all'essenza dell'arte: la

Digitized by Google

creazione. Del pari, il loro naturalismo sincero, ansioso di verità e di vita, trova sempre sul proprio sentiero la squisita grazia decorativa e l'emozione poetica.

§ 2. **Jacopo della Quercia.** - Siena precorse di qualche anno Firenze nell'avvento d'un grande plastico in cui fossero definitivi i caratteri di libertà e di verità proprii dell'arte del primo Rinascimento: e quello scultore fu JACOPO DELLA QUERCIA (1374-1438). Natura portata alla sinteticità, alla forma pura e robusta, quasi disadorna, e all'espressione d'una vita potente e movimentata, egli crea opere nelle quali rivive l'accentuata maschilità dei rilievi antichi. Figure ignude dalla quadratura erculea e dal moto grave, putti senza sorriso, santi assorti in pensieri tormentati e severi come le pieghe del loro manto: tale è il mondo di Jacopo della Quercia, memore di qualche rigidità gotica, ma così ricco del nuovo senso della vita e dell'arte, da apparirci un precursore meraviglioso di Michelangelo. Concorse nel 1403, col Ghiberti, col Brunelleschi e con gli altri, per la porta del Battistero fiorentino, ma la vittoria non fu sua. Andato a Lucca, vi creò la stupenda *Arca funebre d'Ilaria del Carretto*, nella Cattedrale (fig. 235). Sull'alta base, una teoria di putti quasi corrucciati regge un pesante festone di frutti e di foglie. Avvolta in una veste sottile dal musicale partito di pieghe, la giovane donna dorme sul letto di marmo un sonno che non ha nulla di funebre. Il petto sembra sollevarsi nell'eguale placido respiro, e le palpebre velano leggiere le pupille. L'opera che piú rese celebre lo scultore in Siena, fu la *Fonte gaia*, fontana monumentale a rettangolo, con grandi figure della Vergine e delle sette Virtú, che ornava il Campo o Piazza maggiore della città, e i cui resti, corrosi dal tempo, sono stati raccolti nella loggia di quel Palazzo Comunale (1). Nel 1425, l'artista iniziò la sua opera maggiore: la decorazione della *porta principale di S. Petronio* a Bologna. Già lontano dal gotico nella soda atticciatura d'uno dei due Santi della lunetta che sovrasta la porta (S. Petronio) (2), assurge, nella

1) La fontana è stata di recente sostituita in piazza, con una fedele imitazione dell'antica.

2) Il *S. Ambrogio* attuale non è di Jacopo: tiene le veci d'un'effigie scomparsa di papa Martino V, che il maestro senese aveva ritratto in ginocchio.

Digitized by Google

*Madonna col putto in collo*, che siede fra essi, ad una larghezza di disegno e ad una soavità di sentimento fin allora ignote all'arte; e nei dieci bassorilievi che fregiano i pilastri, realizza una narrazione dei fatti della Genesi (fig. 234 e 236), in uno stile superbamente eroico, che emula la potenza del testo sacro e preannuncia, nella fiera bellezza dei nudi e nella pensosità dei concetti, la scultura gigantesca del Buonarroti. Sullo sfondo d'un paesaggio sommario e severo, membruti e possenti, Adamo ed Eva, evocati dal gesto senza enfasi del Creatore, vivono i primi giorni del mondo con la maestà d'una progenie divina, che ignora il dramma del suo domani. Essi appartengono alla stessa stirpe atletica e sovrana da cui esce l'Angelo lottatore che li scaccia dal Paradiso terrestre.

§ 3. **Lorenzo Ghiberti.** - Abbiamo già detto del Brunelleschi come scultore. Un idealismo che può ben dirsi classico anima le rare opere plastiche superstiti di quel meraviglioso artefice dello spazio. Lo stesso spirito si trova nell'arte del suo contemporaneo LORENZO GHIBERTI (1378-1455), fiorentino come lui, autore delle due celebri *Porte di bronzo del Battistero di Firenze*. Come quasi tutti gli artisti d'allora, il Ghiberti fu orefice prima d'essere scultore: e i segni della prima professione, insieme con quelli d'un'innata predisposizione al pittoricismo, sono manifesti nella delicatezza estrema della sua fattura e nell'amore per il particolare ornamentale. Il prezioso cesello delle due Porte, è agli antipodi della vigorosa modellatura delle opere di Jacopo della Quercia e di Donatello, scultori nati. Andrea Pisano aveva già dotato il *bel San Giovanni* della porta meridionale. Riuscito vincitore del noto concorso (1403), Lorenzo intraprese la porta settentrionale (fig. 237) con l'aiuto di numerosi fonditori, fra i quali troviamo Donatello e Michelozzo. Lo schema dell'opera ripete quello d'Andrea Pisano (fig. 173): ventotto formelle inquadrate da una semplicissima cornice lineare. Andrea aveva narrata la storia del Battista e figurate le Virtú; Lorenzo narra la storia del Cristo, e rappresenta i quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa. Lo stile di Andrea è candido, allusivo, d'una chiarezza quasi disadorna, d'un grato sapore arcaico; lo stile di Lorenzo è imbevuto d'eleganza fiorentina, i suoi quadretti sono scene complete, mirabilmente composte nel brevissimo

Digitized by Google

campo, popolate di numerose figure, studiate abilmente tanto nella loro funzione narrativa quanto nell'effetto decorativo. La cornice che le separa è adorna di un fregio vegetale minuto e opulento, in cui ride la gioia della natura ritrovata, conquista felice del Rinascimento. Il lavoro della porta tenne occupato l'artefice dal 1403 al 1424. Essa piacque tanto al pubblico e agli artisti di Firenze, che Lorenzo ebbe, senza concorso, l'incarico dell'esecuzione della porta orientale. Negli anni che corrono fra il 1425 e il 1452, egli lavorò infaticabilmente alla suprema creazione del suo genio, alla porta che Michelangelo doveva giudicare *degna del Paradiso* (fig. 238). La secca e quasi trita ripartizione d'Andrea Pisano cede questa volta ad un grandioso concetto architettonico che incassa dieci grandi rilievi in un partito di fascioni ascendenti, aperti in nicchiette che contengono statuine di Profeti e Sibille, e in tondi a cui s'affacciano vigorosi busti-ritratti, in tutto rilievo. Ogni riquadro (scene dell'Antico Testamento) è una portentosa pittura bronzea (fig. 241), con le lontananze e i piani digradanti, coi paesaggi e le fabbriche, con folle in azione, con episodi secondari che si allacciano ai principali in una correlazione di superba armonia. Il nudo è trattato con un'eleganza affascinante, che ci accosta alle miracolose idealizzazioni del genio greco. La prospettiva attua l'illusione palpitante dello sprofondarsi dello spazio e della vibrazione dell'aria. Le forme sono ricche di verità e di grazia. Un idealismo analogo a quello che ispira il Brunelleschi, trasfigura la visione della vita, che è pura e fresca in Ghiberti, come in Omero e in Fidia. Aggiungono bellezza e sorriso a queste due creazioni senza pari, le grandi fasce bronzee dell'architrave e degli stipiti, con stupendi giochi ornamentali di fogliami, di fiori, di frutti e d'animalucci. La loro esecuzione, d'una rara eleganza e d'una virtuosità che sorprende, è dovuta in special modo al figlio di Lorenzo, Vittorio. Il genio decorativo tenne il Ghiberti piú accosto al lavorar di bassorilievo che di tutto tondo. Due dei rilievi del *Fonte battesimale di S. Giovanni* a Siena, opera collettiva, a cui hanno lavorato anche Jacopo della Quercia, Donatello ed altri, confermano la sua serena potenza di animatore del metallo e di narratore limpido e incisivo. Intorno alla chiesa di Orsanmichele, che è il tempio della scultura fiorentina quattrocentesca, le statue ghibertiane di *S. Matteo*, *S. Giovanni Battista*

Digitized by Google

e *S. Stefano*, in tutto tondo, rivelano, insieme con molto carattere, una certa tormentosità nel gesto e nel drappeggio (1).

§ 4. **Donatello.** - Il maggiore plastico del secolo, il piú originale, il piú ribelle e creativo è DONATO DI NICCOLO' DE' BARDI, detto DONATELLO (1382-1466). Quando aiuta, ancor giovanissimo, il Ghiberti, nella fondita della prima porta del Battistero, ha già visto Roma: con l'amico Filippo Brunelleschi vi ha trascorsi giorni di febbre amorosa, perduto a contemplare, analizzare e misurare quelle moli e quelle statue (tanto che i Romani, credendo che i due compagni cercassero chissà che gruzzolo, li chiamavano *quelli del tesoro*). Ha già visto Roma (2) ed è tutto penetrato di quella forza grave e di quella bellezza severa. Ma la sua natura non sente l'antico come storia e modello; lo rivive come attualità, scopre in esso l'eternità della vita, espressa in forme che non possono piú esser ripetute, bensí emulate in nuove espressioni di vita e di realtà. Donatello è per eccellenza un *realista*. Pur di esprimere la verità, col suo tesoro di passione, di carattere e di violenza, non indugia davanti alla ruvidezza, al brutto, talora al màcabro. Tuttavia l'originalità meravigliosa della sua concezione e la bellezza e la sapienza della sua forma, fanno di lui un *classico* che sta a lato dei maggiori idealisti dell'arte: a Fidia, a Jacopo della Quercia, a Michelangelo. Una delle sue prime opere, l'*Annunciazione* in pietra serena, in S. Croce di Firenze, rivela ancora, nella casta gentilezza dei volti e dei gesti e nel dolce tono grigio e oro, una ricerca di bellezza sognante: ma quando, poco dopo, l'artista inizia le statue pel Duomo, pel Campanile e per l'esterno di Orsanmichele (3), la

1) Il Ghiberti fu aperto a tutte le forme dell'arte: presiedette per qualche tempo ai lavori della cupola del Brunelleschi, disegnò cartoni per le invetriate di S. Maria del Fiore ed eseguì lavori d'oreficeria per i pontefici. A lui si debbono anche i curiosi *Commentari*, che contengono vite d'artisti fiorentini e senesi e precorrono, in certo modo, le *Vite* vasariane.

2) A Roma Donatello tornerà nella maturità del suo genio, nel 1432, e vi lascierà diverse opere, tra le altre, in S. Pietro, un ricco ciborio in marmo con putti a bassorilievo.

3) Orsanmichele, reliquiario grandioso della scultura monumentale fiorentina del '400, ci fa conoscere, oltre a Ghiberti, a Donatello e al Verrocchio, l'arte d'un precursore di Donatello, in *Nanni di Banco* (v. il 1373-1420), autore di parecchie statue togate di santi nelle nicchie esterne di quella chiesa, che provano il suo vigoroso senso scultorio e

Digitized by Google

serenità cede all'energia quasi selvaggia, l'eleganza dilegua nel tormentoso bisogno che lo assale di denunciare la vita nella sua comune volgarità e scabrezza. Il *S. Giovanni Evangelista* del Duomo è ancora, come il barbuto *S. Marco* d'Orsanmichele, una figura cosí ideale e maestosa che Michelangelo se la ricorderà quando scolpirà il *Mosè:* ma il *Profeta Geremia* del Campanile è un tanghero drappeggiato, e il *Profeta Abacucco*, che gli sta al fianco (fig. 239), merita il soprannome di *Zuccone*, datogli dal popolo, per il cranio liscio che sovrasta ad un volto caprino, guarnito di rada barba che s'indovina color della canapa. Il senso d'una verità senza mercé si allea ad un'impressione di magnifica forza giovanile e di potenza di volontà nel noto *S. Giorgio* d'Orsanmichele (1416) (fig. 240), passato al Museo Nazionale, dove si ammira pure un *Davide* marmoreo, strano pei grandi occhi semisbarrati e per la corporatura fiacca di ragazzo spilungone, precocemente cresciuto.

Il periodo delle statue realistiche fiorentine termina verso il 1425. D'allora in poi, vediamo Donato lavorare in collaborazione con Michelozzo, l'architetto e scultore a noi già noto. La bella *Tomba del papa Giovanni XXIII*, nel Battistero di Firenze, quella del Cardinal Brancacci in S. Angelo a Nilo in Napoli, sono frutti di quella cooperazione. In pari tempo, Donatello lavora di proprio: sbalza pel Fonte battesimale di S. Giovanni in Siena il *Banchetto di Erode*, bassorilievo bronzeo pieno di forza, di vita e di movimento, e vi risolve col cesello un arduo sistema di prospettive; nel 1428 ha terminato la tripudiante ghirlanda di putti in baldoria del *Pulpito esterno del Duomo di Prato* (fig. 246) (1), esprimendovi la dionisiaca quasi convulsa, la gioia sferzante e beffarda del suo innato paganesimo. La creazione è cosí bella che l'Opera del Duomo di Firenze gli commette, nel 1431, una delle due *cantorie* del tempio (fig. 242). Nulla di piú ricco, di piú gaudioso, di piú orgiastico. Una teoria di vigorosi monelli avvolti in tuniche e sciarpe che sbattono al vento, trama il fondo di musaico d'oro d'un rimescolio di testoline capellute, di gambette e di brac-

il suo entusiasmo per l'antichità. Verso la fine della sua vita, prese a imitare lo stile realistico e vibrante di Donatello.

1) L'architettura singolare ed elegante del pulpito è di Michelozzo, al quale si attribuisce anche parte dell'esecuzione scultoria, sul disegno di Donatello

Digitized by Google

cini paffuti, simili a fronde che si agitino sullo schermo d'un cielo d'oro. Mentre Donatello snoda sulla balaustrata ripartita da agili colonnette il suo baccanale infantile, Luca della Robbia, incaricato dell'altra cantoria, vi celebra col candido marmo la musica e la danza cristiane. Le due opere sono oggi raccolte nel piccolo Museo dell'Opera del Duomo, e ne sono la gloria. Il visitatore indugia fra quelle due bellezze cosí opposte e cosí profonde. Ed ecco altre ideazioni audaci e strane erompere da quell'anima tesa e cozzante, ed esprimersi in nuovi capolavori: è il *Davide vittorioso*, di bronzo, del Museo Nazionale, eseguito per Cosimo il Vecchio, con la sua nudità verace, quasi feminea, col capriccio georgico di quello strano cappello ricinto di foglie, adombrante la faccia ironica dell'efebo; è il *Cupido* di quel museo, emulo in grazia petulante ai piú bei bronzi dell'antichità, che celebrano la malizia del piccolo dio; è la *Giuditta* amara e corrugata della Loggia dei Lanzi (1440?) (1) che torna a levare la corta sciabola sul capo già cadaverico del chiomato Oloferne; sono le numerose figurazioni del Battista, profilo di bimbo anemico e trasognato (Museo Nazionale), o macilenta corporatura di giovane asceta scialbo, cinto di pelo di capra (Museo Nazionale e Palazzo Martelli a Firenze), o apparizione paurosa di un ischeletrito fakiro, dal volto che spira la morte (2), dalle mani nocchiose che stringono una croce di canna, dai capelli a cespuglio o a rudi ciocche che si fondono col vello del saio selvaggio (Chiesa dei Frari a Venezia e Duomo di Siena). Fra tutte queste creazioni che spesso hanno l'intensità paurosa di fantasmi, quella che torna con maggior veemenza allo spirito, è il volto angoloso, a fronte sfuggente, di *Niccolò da Uzzano* (Museo Nazionale) (fig. 245), terracotta colorata in cui il fremito della vita è cosí forte da destare lo stupore dell'allucinazione, da far dileguare per un attimo il velo che separa le creazioni dell'arte da quelle della natura.

Nel 1444 Donatello lascia Firenze e si stabilisce a Padova. Un'eroica fatica gli è commessa dalla Repubblica Veneta: la fondita del monumento equestre del condottiero *Erasmo Gattamelata* da Narni (fig. 243). Impresa simile, dal *Cavallo di Marco Aurelio* in poi, non era stata tentata. L'artista la portò

1) Fu trasportata piú tardi davanzi a Palazzo Vecchio e v'è ancora.
2) Si ritiene che più volte Donatello si giovasse per le sue figure di maschere o calchi mortuari, già in voga ai suoi tempi.

Digitized by Google

a compimento in nove anni: e le difficoltà dovettero esser tali che, al confronto, la fusione del *Perseo* celliniano parrebbe una bazzecola. Sulla piazza del Santo si erge cupo e severo il mirabile monumento. Il massiccio cavallo avanza con passo concitato e imponente, facendo un sol corpo col cavaliere in arme che, ritto a piombo sulla sella, fa col bastone di comando un cenno autorevole ma calmo. La maestà imperatoria del condottiero è sentita attraverso al fremito della sua vita individuale: la sua figura è insieme un simbolo e un ritratto. Un capriccio d'artista che ama i contrasti nasconde fra la sella e le lamine dei cosciali alcuni amorini folleggianti. Sulla base quasi rude, in due rilievi *a stiacciato*, altri amori presentano gli stemmi e le armi del generale (1). È come un sorriso di fiori sull'aspro tronco d'una quercia.

Nello stesso periodo, Donato compiva per l'*altar maggiore della Basilica del Santo* la grandiosa ornamentazione bronzea, andata dispersa nei rimaneggiamenti barocchi del tempio e ricostruita solo nel 1895, con libertà, da Camillo Boito. Nervosi angioletti in rilievo che suonano arpe, liuti e timballi, figure degli Evangelisti in bronzo dorato, e statue di santi rivelano l'alternato intervento del maestro e dei suoi numerosi aiutanti in quell'opera vasta e molteplice. Il genio di Donatello splende particolarmente nei quattro rilievi bronzei *a stiacciato* che narrano miracoli di S. Antonio, e nella tragica *Deposizione* in stucco. Nei *Miracoli* è, inquadrata da fantasmagoriche architetture classiche, congesta e mareggiante, tutta una folla di figure vestite di pieghe guizzanti, che s'accalca, gesticola e vocia, come flagellata da un vento d'entusiasmo o di panico. Nella *Deposizione* su fondo oro, le braccia si tendono al cielo, i capelli arruffati sbattono come fiamme, una musica di gemiti e di ululati scoppia da un coro di donne a cui la maschera d'un pianto disperato dà l'aspetto di furie. Le opere potenti di Donato in Padova suscitarono in quella città una rigogliosa scuola di scultura, e fecondarono, come vedremo, attraverso ad un pittore avido di plastica quanto di archeologia, lo Squarcione, il genio d'un sommo pittore umanista: il Mantegna.

Ritroviamo il maestro nella sua Firenze, nel 1456. La sua

1) Quelli che ornano attualmente il piedestallo sono copie moderne, dagli originali corrosi e guasti.

Digitized by Google

verde vecchiezza (egli visse tutta la vita con la semplicità e la sobrietà d'un operaio) gli permette di adornare la città del Giglio con nuovi capolavori: è l'ornamentazione della Sacristia vecchia di S. Lorenzo, coi quattro medaglioni degli Evangelisti meditabondi, nelle lunette (per quella sacristia Donato ha già gittato, parecchi anni prima, le due belle ed austere porte di bronzo); sono infine i due *Pulpiti della chiesa di S. Lorenzo* (1), coi rilievi di bronzo che rappresentano scene della Passione di Cristo, e rinnovano i miracoli di plasticità acerba, di movimento sfrenato e di drammaticità straziante dei rilievi dell'altare di Padova (il *Cristo pianto ai piedi della croce* è terribile come un incubo). Ad un periodo meno avanzato della vita del maestro risale con ogni probabilità il bassorilievo bronzeo con la *Crocifissione*, riprodotto a fig. 244, nel quale sono manifeste la veemente pittoricità dell'ultimo stile di Donatello, e l'angoscia tragica della sua visione.

§ 5. **Luca della Robbia e la sua scuola.** - Questo nome evoca, accanto alle nette obbiettivazioni di Donatello una visione soave e luminosa di forme bianche su fondo celeste, cinte da festoni variopinti di fiori e di frutti: Madonne giovanissime e timide che pregano davanti ad un vispo Bambino o lo tengono abbracciato contro il seno, quasi fiere della sua prospera bellezza; angioli verecondi che reggono piante di giglio o incrociano le mani sul petto; busti viventi di bambini pensosi, dalla boccuccia carnosa e dagli occhi che guardano in tralice, con una gravità che ricorda lo sguardo di certe statue greche arcaiche... È il mondo chiuso e perfetto di LUCA DELLA ROBBIA, fiorentino (1400-1482). Fu una preoccupazione di carattere pratico che indusse quell'artista seducente e modesto, a scegliere nella *ceramica smaltata* la materia per la propria creazione. Egli lavorava a meraviglia il marmo, come da giovane aveva lavorati il bronzo e i metalli preziosi (tutti nati orefici quegli artisti!): ma l'intento di rendere accessibile il possesso di belle sculture anche a chi non fosse principe o banchiere, gli fece abbandonare il marmo per la terracotta, materia povera e fragile in sè stessa, ma che l'inventriatura dota di splendore e di durevolezza, mentre l'arte la trasfigura e

1) Donatello, colpito da paralisi, non li finì. Furono in gran parte eseguiti dai suoi discepoli *Bellano da Padova* e *Bertoldo di Giovanni*.

Digitized by Google

impreziosisce. Poche sono le opere marmoree di Luca della Robbia. Egli vi si rivela, come nel restante della sua ricca produzione, semplice e spontaneo, dotato in pari tempo d'una sinteticità quasi donatelliana e d'una purezza e grazia non lontane dal Ghiberti. La *Cantoria per S. Maria del Fiore* (iniziata nel 1431) era collocata in simmetria con quella di Donatello, ed esposta com'è oggi, nel Museo dell'Opera del Duomo, di fronte al capolavoro rivale, manifesta la differenza tra i due ingegni e i due stili: orgiastico e pagano il mondo dei pervicaci monelli di Donato che danzano con un ritmo quasi scomposto; mansueta e cristiana la gioia musicale e l'ebbrezza di ballo dei sorridenti ragazzi di Luca (fig. 248); Donato rivolto ad una bellezza asprigna e tumultuosa, Luca mirante ad una sana eleganza, ad un'animazione armoniosa, quali si convengono all'atmosfera del tempio. I putti musici di Donato hanno la malizia del satirello; i ragazzi di Luca sono piccoli cantori di chiesa, capacissimi di far la ricreazione con allegria, ma, a suo tempo, pronti alla battuta e attenti alle note scritte sul rotolo che vanno svolgendo.

La Cantoria di Luca è un tale capolavoro di sentimento e di fattura, che pone nell'ombra le altre cose bellissime da lui eseguite in marmo o in bronzo: ad esempio i cinque rilievi con figure di sapienti, sulla base del Campanile di Giotto; la semplice e grandiosa porta di bronzo della sacrestia nord del Duomo di Firenze; o la poetica tomba del vescovo Benozzo Federichi in S. Trinita. È verso il 1440 che il maestro comincia a produrre saggi della sua nuova arte. La ceramica invetriata a fuoco ebbe dal suo inventore, in origine, una destinazione puramente architettonica. Solo piú tardi Luca concepí il rilievo ceramico indipendente, trasportabile come un quadro. La coloritura delle opere di Luca è sobria al possibile: bianche le figure, celeste o azzurro il fondo; il verde, il giallo e il viola, adoperati per le ricche ghirlande di fiori e frutti che cingono i tondi o seguono l'arco delle lunette. L'architettura ritrae dall'applicazione del nuovo elemento decorativo, effetti di luminosità e di grazia. Le lunette delle porte, le vele e i fascioni delle volte, i comparti dei soffitti ridono di spicchi e di cerchi di cielo azzurro e bianco. Ecco la *Resurrezione* e l'*Ascensione* (fig. 247), vaste e movimentate come affreschi, sopra l'ingresso delle due sacrestie del Duomo di Firenze; ecco i dodici Apostoli e i quat-

Digitized by Google

tro Evangelisti, inscritti in medaglioni intensi di tratto, sulle pareti e sulla volta della Cappella de' Pazzi in S. Croce, miracolo architettonico del Brunelleschi; ecco gli stemmi delle Arti o Corporazioni, portati da sorridenti genietti ignudi, nei tondi dell'esterno di Orsanmichele; ecco le Virtú Cardinali, nel soffitto della cappella di S. Miniato al Monte, che accoglie fra tanti tesori d'arte il placido sonno senza fine del Cardinale di Portogallo. Numerose sono le Madonne di Luca, sole col loro Bambino o fiancheggiate da begli angeli in preghiera. In queste immagini di candore verginale e di mansueto orgoglio materno, l'artista manifesta il meglio della sua ispirazione, tutta religiosa, fervente e fresca come la visione del Beato Angelico. Piú rari i pezzi ceramici di Luca a tutto tondo: fra gli altri, indimenticabili il *Busto di bimbo*, del Museo Nazionale di Firenze, e l'austero gruppo della *Visitazione*, nella chiesa S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (fig. 252).

L'invenzione di Luca ebbe un immenso successo. Toscana e Umbria riboccano di cibori, altari, fregi, lunette e medaglioni robbieschi. Spesso quell'arte d'un'intimità quasi rustica, passando per le mani di plasmatori poveri d'ispirazione, ripete all'infinito i motivi o si volge al lezioso, per appagare il gusto borghese. Il semenzaio di quella lucida fioritura è la bottega dei Robbia a Firenze, dalla quale escono, ancora belle e piene di linfa, le opere d'ANDREA (1435-1525), nipote e discepolo di Luca, artista fecondissimo, creatore di quel gioiello di poesia che è l'*Annunciazione* nel cortile dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze (fig. 240) e dei celebri medaglioni con figure di bimbi in fasce, di cui ride la facciata di quell'ospizio (fig. 250). Andrea lascia opere notevoli ad Arezzo, alla Verna, a Siena. Non adopera che il bianco e l'azzurro, e rinnova spesso le eleganze candide e pure di Luca. GIOVANNI DELLA ROBBA (1469-1527), suo figlio e collaboratore, ha invece una tendenza spinta per la policromia chiassosa, e distrae il genere a cui è tutto rivolto, dalla sua innata decoratività, verso un realismo particolareggiato e intenso. Si può dire che il grande fregio della facciata dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia, con le *Sette opere di misericordia* (fig. 251), suo capolavoro (salva una certa crudezza di colore), è una vera pittura: le fisonomie, i gesti, i nudi, i drappeggi, tutto è sentito con uno spirito meno decorativo e lirico che rappresentativo.

Digitized by Google

§ 6. **Maestri fiorentini del marmo.** - Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Donatello e Luca della Robbia personificano l'età eroica della scultura fiorentina del Rinascimento. L'arte — lo vedremo infinite volte — è fenomeno tanto di fecondazione quanto di creazione. Ed ecco uscire dalle botteghe artigianesche di quei grandi, o formarsi sul modello delle loro opere, alcuni maestri che cercheranno la bellezza per nuove strade. Dalla scuola del Ghiberti, ANTONIO AVERLINO, detto il FILARETE, a noi già noto come architetto, trarrà il suo stile d'una ricchezza decorativa un po' fronzuta e da orafo; ma il Ghiberti non riuscirà a comunicargli il segreto della sua purezza e della sua squisita eleganza: e quando l'Averlino, nel gittare le *porte di bronzo di S. Pietro in Roma*, cercherà d'emularle le celebri del Battistero fiorentino, non otterrà che un'accumulazione di particolari inefficace e che uno stile tormentato e quasi barocco. Donatello non istilla il suo genio naturalistico e panico né a BELLANO DA PADOVA né a BERTOLDO DI GIOVANNI, che accentuano fino alla crudezza il carattere d'energia quasi selvaggia della sua arte. Giovandosi delle sue doti insigni d'architetto, BERNARDO GAMBERELLI, detto il ROSSELLINO, fissa il tipo del monumento sepolcrale fiorentino nella celebre *Tomba dell'umanista Leonardo Bruni*, eretta in Santa Croce di Firenze (1444) (fig. 253). Due pilastri corinzi scanalati reggono un arco addossato al muro, nella cui lunetta s'inscrive un tondo con la Vergine e il Putto fra due angeli oranti, in basso rilievo. L'arca sepolcrale sorregge un lettuccio su cui è disteso il defunto, composto nel sonno che non ha fine. Tutti i sorrisi dell'arte ornamentale toscana vengono ad abbellire la facile e graziosa composizione: l'arco è decorato di ghirlande, di ovuli, di nicchiette e di rabeschi; sul suo culmine o sulla trabeazione si levano angioli fanciulli a sorreggere festoni massicci di foglie stilizzate. Sul sarcofago l'epigrafe è sorretta da angioli volanti o inquadrata da eleganti fioriture ornamentali. Questo modello passa tal quale nell'arte del maggior discepolo di Donatello, DESIDERIO DA SETTIGNANO (1428-1464), autore del mirabile *Monumento funebre a Carlo Marsuppini*, in Santa Croce (1455) (fig. 255). Osservate di quanto Desiderio superi ancora nella sua opera il modello rossellinesco, come sostituisca alle qualità di solidità e di gravità del Gamberelli, le doti di grazia quasi preziosa

Digitized by Google

ond'è ricco il suo temperamento, e come umanizzi la severa architettura del primo con la presenza dei due stupendi fanciulli ignudi, veri monellucci fiorentini, che fanno una guardia senza cipiglio al corpo del Segretario di Stato, appoggiati ai loro targoni incisi con le armi del defunto. Benché istradato all'arte dal quasi acerbo Donatello, Desiderio è scultore d'eleganze nettaree, figuratore commosso e commovente della grazia amorosa della Madonna e delle moine del bimbo (fig. 254). Tecnico impareggiabile, sa dare al marmo levità e trasparenza, sorriso e sogno. I suoi busti in tutto tondo, di personaggi dell'epoca — per lo piú giovani donne — sono fra i saggi piú affascinanti del *ritratto idealizzato*, genere in cui eccellerà altrettanto il pennello verace e lirico di tanti pittori fiorentini del tempo.

Da Desiderio ereditò venustà e poesia il suo discepolo MINO DA FIESOLE (1430-1484) (1), artista non impeccabile nel disegno, ed a cui nocque il troppo successo. Mino moltiplicò a Fiesole, a Firenze e soprattutto a Roma, monumenti sepolcrali molto simili fra di loro, ma ornati con un'eleganza che soggioga. Il piú bello è forse quello del Cardinal Forteguerri in S. Cecilia a Roma (2); il piú semplice e il piú originale, quello giovanile del *Vescovo Leonardo Salutati*, nel Duomo di Fiesole (fig. 258), con l'indimenticabile busto del prelato, cosí espressivo, cosí pieno di vita e di bontà. Mino da Fiesole non è solo il prestigioso cesellatore del marmo, l'autore di brillanti variazioni sui monumenti Bruni e Marsuppini, e il creatore d'un tipo femminile dolce e monotono, dal naso aguzzo, dalla bocca piccola, dalla fronte convessa e dagli occhi a fior di testa: ma è, quando la verità lo faccia suo, un realista alla maniera di Donatello, capace di creare busti virili dall'energia romana, di far vivere la maschera vitelliana di Niccolò Strozzi, nel capolavoro d'un'umanità quasi grottesca, del Museo di Berlino.

Dalla scuola di Donatello, uscí un secondo maestro di fluidità e di ricercatezza: il fiorentino AGOSTINO DI DUCCIO (1418-

1) Era nato a Poppi nel Casentino. Fu dapprima semplice squadrapietre con Desiderio che, rilevatone l'ingegno, lo mise a finire i propri lavori, poi lo educò all'arte.

2) A Roma, Mino da Fiesole collaborò in piú monumenti sepolcrali con *Giovanni Dalmata*, da Traú, e con *Mino del Reame*, che si crede napoletano.

Digitized by Google

m. dopo il 1481). Il suo stile è il *non plus ultra* dell'irrequietezza lineare: ma è un'irrequietezza dolce e carezzosa, uno sbattere di veli e di sciarpe intorno a corpi giovanili e fiorenti, un fremere concorde di tuniche pieghettate e di musiche gioiose. Nel Tempio Malatestiano di Rimini, Agostino profonde fantasia e leggerezza, gravità e danza dai bassorilievi marmorei dei pilastri, che celebrano, in onore d'Isotta degli Atti, le virtú degli astri e dei segni zodiacali, la follia dei putti giocanti, l'attività pensosa delle Arti, la fantasticaggine assorta delle Sibille. Il marmo si fa ora diafano come cera, ora aspro come macigno scheggiato, ora morbido e sensuale come mussola. Agostino, del tutto paganeggiante e greco a Rimini, è deliziosamente mistico e ingenuo a Perugia, nei rilievi della facciata dell'*Oratorio di S. Bernardino*, da lui costruita nel 1461 (fig. 257). Un semplice arco incoronato da un fastigio; nella lunetta la figura del Santo, ritta fra due sciami simmetrici d'angioli levitanti, che suonan flauti e pive; ovunque rilievi con storie del Santo e incrostature preziose e ubertose ghirlande e rabeschi bizzarri; sui pilastri della porta, un'altra orchestra d'angeli infantili o donneschi, dal lineamento floreale, che toccan viole e liuti o battono triangoli e timballi (fig. 256). Davanti alla fresca ricchezza dell'invenzione e al sorriso delle forme sventolanti e leggere, si dimenticano i difetti: scorrettezze di disegno, macilenze dei corpi, abuso di piegoline parallele e vorticanti.

L'influenza di Desiderio da Settignano si palesa nell'arte equilibrata e delicata d'ANTONIO ROSSELLINO (1427-1478), fratello e allievo di Bernardo. Basterebbe il *Monumento al Cardinale di Portogallo*, in S. Miniato al Monte, presso Firenze (fig. 259) (1461), per ascriverlo ai maggiori poeti della plastica toscana. Lo schema è press'a poco quello dei classici monumenti di S. Croce. Antonio celebra, nella luminosa figura del defunto, la grazia della morte precoce, che lascia alla carne, trovata giovane e bella, tutta la sua bellezza, che anzi la imbeve d'una misteriosa spiritualità. Una finestra a finte inferriate si apre sull'ombra dell'al di là. Ma la Vergine pietosa veglia da un tondo, e due angeli dal lieve sorriso reggono volando, intorno all'apparizione della dolce Patrona, un'ampia ghirlanda. Due altri s'inginocchiano a pregare sull'architrave che cinge a mo' di spalliera il letto funebre. Come a significare l'eter-

Digitized by Google

nità della vita e il risbocciare della gioia dalla morte, lo scultore fa sedere sul sarcofago due deliziosi bambini ignudi, dalla malizia ingenua, che giocano con le falde del sudario. Miracoloso domatore del marmo, Antonio Rossellino finge, contro l'apertura dell'arco che inquadra la tomba, una tenda arrotolata e sospesa, che giureresti vera (1). È del pari la virtuosità senza limiti che permette al maestro di concepire pittoricamente (e pure con tanta efficacia di sentimento plastico) la scena centrale dell'altare della Cappella Piccolomini, nella chiesa di Monteoliveto a Napoli, con l'*Adorazione dei pastori* (fig. 260): vero quadro, in cui vedi l'ombra e la luce giocare tra le figure e i piani dell'accidentato paesaggio, credi d'inoltrarti verso la città del fondo, attraverso ai pascoli popolati di gregge, e hai l'illusione che quel coro di giulivi fanciulli alati si libri veramente nell'aria, non sia già vincolato alla lastra da invisibili radici di marmo. Bernardo Rossellino è preciso e minuto come un pittore del tempo: sa rendere senza la minima secchezza le foglie a ventaglio d'una palma, i cirri del cielo, i ciuffi d'erba e di fiori. Il *S. Sebastiano* della Pieve di Empoli lo rivela in un'altra forma: come delicato modellatore di nudo, rivolto ad uno stile di grazia che ricorda piú il Perugino e il Sodoma che Donatello e Luca Signorelli.

L'elegante decorativitá, l'estrema maestria formale e l'istinto pittorico caratterizzano anche l'arte di BENEDETTO DA MAIANO, di cui già si disse nel capitolo sull'architettura. Fu dapprima intagliatore in legno e intarsiatore: nei venticinque ultimi anni della vita si diede, oltre che all'architettura, alla scultura in marmo, e lasciò in essa numerosi capolavori. Nel famoso *Pulpito di S. Croce in Firenze* (fig. 263), emula il Ghiberti e Antonio Rossellino nell'arte di narrare col marmo. Il tema dei pan-

1) Il Quattrocento ebbe il dono dei complessi architettonici e decorativi mirabilmente armonici. La Cappella dei Portoghesi in S. Miniato al Monte è uno dei più suggestivi. L'architettura del Rossellino fa una sola cosa con la tomba del Cardinale, coi rilievi della volta, di Luca della Robbia, e con le pitture d'Alesso Baldovinetti. Altrettanto si dica per la stupenda Sacrestia Vecchia di S. Lorenzo a Firenze, costruita dal Brunelleschi, decorata da Donatello e dal Verrocchio; per la Cappella di S. Fina nella Collegiata di S. Gimignano (Giuliano e Benedetto da Maiano e Ghirlandaio); per la Cappella Piccolomini nella chiesa di Monteoliveto a Napoli (Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano). Ciò che stupisce e incanta in quei sacrari dell'arte, ancora piú che la squisita bellezza dei particolari, è l'estrema *unità stilistica*, dote che i Toscani condivisero solo coi Greci.

Digitized by Google

nelli che circondano la coppa del pulpito è la leggenda di S. Francesco. Ridente e copioso nel commentario decorativo della base, Benedetto è, in quelle scene, sintetico e chiaro al possibile. Le forme sono sane e belle; le prospettive ingegnose e ariose; il sentimento ribocca di poesia francescana. Altrettanto armonioso e puro è l'*altare nella Collegiata di S. Fina* a S. Gimignano, col motivo rosselliniano della tenda arrotolata e sospesa. Lavoratore infaticabile, Benedetto moltiplica altari e cibori con soavissime figure d'angioli in tutto tondo, porte a intaglio (fig. 261) e tombe a nicchione. Negli ultimi anni, trovò un grande ammiratore in Filippo Strozzi, di cui eseguí il busto, superbo di modellatura e di penetrazione psicologica (Museo di Berlino) e la tomba a nicchione in S. Maria Novella, originale pel contrasto che sorge tra il sarcofago di pietra nera e le figure in marmo candido della Madonna, in un medaglione, e di quattro angeli dal volto sognante, addossate alla parete cupa.

§ 7. **aestri fiorentini del bronzo.** - Il gusto per la grazia, che trova la sua espressione nel luminoso marmo, non era condiviso da tutti gli artisti. Vi furono due scultori che, sulle orme di Donatello, chiesero al bronzo la materia dal cupo splendore, a cui affidare i loro sogni senza dolcezza. Questi maestri, entrambi fiorentini, sono ANTONIO DEL POLLAIOLO (1432-1498) e ANDREA DEL VERROCCHIO (1435-1488). Conosceremo l'uno e l'altro anche come pittori: ma il loro genio è per eccellenza plastico, e la loro pittura rivelerà sempre le loro preoccupazioni di modellatura corposa o tagliente, il loro amore quasi acre per la linea senza sfumatura, la loro dilezione pel nudo anatomico. Vediamo ANTONIO DEL POLLAIOLO scultore. Suo padre era un orefice e lo volle orefice: e il carattere di nettezza e di minuzia di quell'arte, conquistata a fondo quando il giovane artista collaborava al getto delle porte di bronzo ghibertiane, rimase nella sua scultura: la quale tesoreggia un'estrema energia disegnativa, e un alto senso della forma del corpo umano, intuita con un realismo severo. La gloria del Pollaiolo è legata a piccoli bronzi in cui freme il suo dono di anatomista e di modellatore violento e preciso (tale il gruppo d'*Ercole e Anteo*, al Museo Nazionale di Firenze) (fig. 264); a qualche busto virile d'un carattere acerbo, e soprattutto a due

Digitized by Google

monumenti funebri; d'una magnificenza severa, ch'egli lasciò nella Basilica di S. Pietro in Roma, città ove s'era stabilito nel 1489. Il primo di data (1493) è la *Tomba terragna di Sisto IV*, oggi nel Museo Petriano. Il pontefice giace sopra un largo e basso plinto, ornato con forti rilievi che rappresentano le Virtú e le Scienze, in figura di giovani donne smilze, atteggiate e drappeggiate all'antica. Nel *Monumento a Innocenzo VIII Cybo*, in San Pietro (fig. 265), la bellezza è meno nella tecnica e nella ricchezza ornamentale, che nella maestà del concetto architettonico che addossa alla parete, in alto, in una cattedra ornata di figurazioni delle Virtú cardinali e teologali in rilievo, la figura benedicente del Pontefice, rappresentato una seconda volta piú in basso, sempre sullo stesso piano, sul letto di morte.

Sull'essenza di Andrea del Verrocchio, il Burckhardt scrive. «Quasi della stessa età del Pollaiolo, formato alla stessa scuola, proprio in uguale grado a parecchie arti e preoccupatissimo come lui di raffinamenti tecnici, ANDREA DI CIONE, detto VERROCCHIO, si distanzia dal Pollaiolo, non solo per la sua influenza eccezionale (1), ma anche per la verità piú intima delle sue concezioni, per la nobiltà quasi sdegnosa e la gravità del suo ideale e per il sentimento originalissimo che ha avuto della bellezza». Cominciò anche lui a maneggiare il cesello e il granitoio da orefice (2). Ma sentiva la forma in ampiezza e in potenza, invece che in precisione trita e in mera ricchezza esterna. Donatello in persona e le opere di lui lo spinsero verso la sintesi e la monumentalità. Nella tomba di Piero e Giovanni de' Medici, nella Sacrestia vecchia di S. Lorenzo a Firenze, profonde gli ornamenti e cesella e torce il bronzo con una stupefacente abilità da orafo; ma le opere successive lo mostrano intento alla ricerca d'un'arte piena di umanità, di forza e di semplicità antiche. Il grazioso *Puttino alato che stringe un delfino*, collocato sulla fontanina del cortile di Palazzo Vecchio, e il *Davide* del Museo Nazionale (1476) (fig. 270), eseguiti entrambi

1) Dalla sua bottega uscirono maestri come Sandro Botticelli, il Perugino, Lorenzo di Credi e Leonardo da Vinci.

2) Ad Andrea del Verrocchio si deve uno dei piú bei rilievi d'argento — la *Decapitazione di S. Giovanni* — del celebre *Dossale o altare di S. Giovanni*, nel Museo di S. Maria del Fiore (fig. 361), saggio prezioso di oreficeria gotica toscana del sec. XIV, al quale collaborarono piú tardi anche Antonio del Pollaiolo e Michelozzo.

Digitized by Google

per Lorenzo il Magnifico, alleano l'osservazione naturalistica piú approfondita, al dono della linea armoniosa e impeccabile. Guardate il *Davide:* non è che un magro giovinetto di Oltrarno, vestito d'una corazzetta di cuoio sottile che disegna il suo costato gracile: ma che nervosa energia in quella posa quasi spavalda, che volontà in quel volto ardito, adombrato di folti e scarmigliati capelli! e che delizioso arabesco per gli occhi! Il maestro tempera di eleganza il realismo quasi ispido del *Davide* di Donatello, ritrova sotto la verità cruda il palpito dell'umana simpatia. Nel 1483 i Fiorentini poterono vedere installato nella bella nicchia di marmo preparata da Donatello, il grandioso gruppo bronzeo d'Andrea — ***l'Incredulità di S. Tommaso*** (fig. 267) — che adorna ancora la facciata di Orsanmichele verso via de' Calzaioli. La modellatura ne è straordinariamente vigorosa; l'atto è reso con somma efficacia, immune da brutalità. Mirabili sono le due figure nell'espressione e nel gesto: ma l'eccessiva abbondanza dei panneggi, difetto che dominerà nell'arte fiorentina di tutto il Cinquecento, appesantisce alquanto l'insieme. Il capolavoro piú popolare di Andrea del Verrocchio, maestro nel ritratto eroico, e riplasmatore della vita nel sortilegio d'uno stile tutto volontà (fig. 271), è il *Monumento equestre di Bartolomeo Colleoni* in Campo SS. Giovanni e Paolo a Venezia (fig. 268 e 269). Lo iniziò verso il 1483, per incarico della Signoría, ma non poté condurlo a termine, essendo morto nel 1488, mentre solo la statua gigantesca e burbera del condottiero bergamasco era uscita dalla fornace. A continuatore dell'opera la Signoría designò, nel gennaio del 1489, il veneziano ALESSANDRO LEOPARDI (noto fra il 1482 e il 1522), che terminò la fusione, realizzò il potente cavallo, compí a perfezione la cesellatura del tutto, ed eresse lo stupendo piedestallo. Il parallelo tra il monumento del Verrocchio e il *Gattamelata* di Donatello, ispira al Wölfflin queste giuste parole: «Il Verrocchio introduce, nel suo *Colleoni*, dappertutto un che di teso. Il suo cavaliere si arcua in sella e irrigidisce le gambe, mentre la sua cavalcatura si porta avanti con un'andatura cosí rattratta, che ci si crederebbe in presenza d'un cavallo da tiro intento a smuovere un carico pesante. Il modo in cui il capitano tiene il bastone di comando e volge il capo, rivela un sentimento analogo. Accanto a simili effetti, l'opera di Donatello sembra d'una semplicità arcaica, offrendo

Digitized by Google

superfici continue e deserte, invece delle divisioni e delle cesellature che il Verrocchio accumula con soddisfazione evidente. La minuzia di quest'ultimo rischiava d'altro canto di trascinarlo ad analisi troppo sottili, soprattutto nel modo con cui è reso l'involucro muscolare. I Veneziani non tardarono a rimproverare al maestro fiorentino d'aver rappresentato un cavallo scorticato ».

Appunti che non cadono a vuoto, ma che non possono fare che queste due opere eroiche, oltre ad essere le rappresentazioni tipiche del condottiero del Rinascimento, non siano i monumenti equestri piú ricchi e maestosi dell'arte moderna.

La grazia non mai sdolcinata, di cui era capace il Verrocchio, è palese in alcune sue *Madonne col Bimbo*, lavorate a rilievo in marmo, con una modellatura ricca e tondeggiante, caratterizzate dalla fronte ampia e scoperta e dagli occhi reclini. Lo stesso tipo il maestro ripete nelle sue pitture, il cui fare, tendente ad un'accentuata realizzazione dei volumi, certo giovò al suo discepolo Leonardo da Vinci.

§ 8. **La scultura a Siena, a Lucca e a Roma.** - Dopo Jacopo della Quercia, iniziatore dello stile che rigetta la graficità gotica per la pienezza delle forme classiche, Siena diede molti scultori: ma l'imitazione del grande maestro e il fascino della vicina Firenze, facevano a prova per attenuare la loro personalità, che pure si distingue per freschezza, coscienziosità e ridente senso decorativo. I piú importanti sono ANTONIO FEDERICHI (m. nel 1490), che s'accosta in energia al Ghiberti delle grandi statue d'Orsanmichele; LORENZO VECCHIETTA (1412-1480), squisito cesellatore del Tabernacolo di bronzo del Duomo di Siena, e autore di Madonne in stucco colorato, d'una grazia ingenua e penetrante; il delicato e sognante FRANCESCO DI GIORGIO (1439-1502), pure buon architetto, e il timido e dolce GIACOMO COZZARELLI (1453-1515), che lavora con altrettanta arte il bronzo (fig. 364), il legno e la terracotta. La sua opera piú suggestiva è il *Pianto delle Maddalene sul corpo di Cristo*, gruppo in terracotta, conservato nel convento dell'Osservanza presso Siena. Non dimentichiamo che l'opera collettiva della scultura ornamentale senese del Rinascimento è il *Fonte Battesimale* nella chiesa di S. Giovanni, alle cui formelle bronzee hanno lavorato non solo i maestri locali,

Digitized by Google

ma Jacopo della Quercia, il Ghiberti e Donatello; e teniamo presente che la non lontana San Gimignano afferma, coi magnifici altari e cibori marmorei della Collegiata, la gloria di Benedetto da Maiano. Del pari, a Roma troviamo presenti con la persona e con le opere, maestri toscani, quali il Filarete, Mino da Fiesole e piú tardi il Pollaiolo, la cui fama mette nell'ombra gli artisti del luogo, pure attivi e non privi di merito. Nella città eterna lavorano a monumenti funebri, verso la fine del secolo, anche GIOVANNI DALMATA, in collaborazione con Mino da Fiesole, e il lombardo ANDREA BREGNO (m. nel 1501).

Lucca è invece dominata dall'avvento d'un artista originale: MATTEO CIVITALI (1435-1501), discepolo probabilmente di Antonio Rossellino. Nelle sue opere, come l'*Altare di S. Regolo*, nel Duomo di Lucca, la *Madonna che allatta il Bambino*, nella chiesa di S. Trinità, e parecchi *Ecce Homo* d'un'espressione estremamente dolorosa, sono da lodare soprattutto la finezza della fattura e il sentimento sincero e profondo. Riproduciamo di lui l'adorabile figura della *Fede*, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 266), pagina indimenticabile di tenerezza mistica: peccato che le mani troppo grandi la guastino un poco! (1)

§ 9. **La scultura nelle altre regioni d'Italia.** - Nel trattare dell'architettura lombarda nel Quattrocento, abbiamo rilevato l'enorme importanza che assume in essa l'ornamentazione scultoria. La Certosa di Pavia è la palestra degli architetti e dei plastici lombardi. Cominciano i fratelli MANTEGAZZA, ANTONIO (m. nel 1493) e CRISTOFORO (m. nel 1482), a organizzare la facciata piuttosto come un musaico di sculture che come un sillogismo architettonico. GIOV. ANTONIO AMADEO, loro discepolo, continua nell'ornamentazione suntuosa, folta e variopinta, ispirata a motivi classici, e la ripeterà sulla leggiadra fronte della *Cappella Colleoni a Bergamo* (fig. 223). È nell'interno di quell'elegante sacello che l'Amadeo scolpisce due fra le piú belle tombe del Rinascimento: quella arcaica e pomposa di *Bartolomeo Colleoni*, e quella

1) Nel 1481 il Civitali cominciò a occuparsi d'architettura. È sua opera il tempietto del Santo Volto, nella Cattedrale della sua città. Verso il 1491, andò a Genova e vi lavorò nel Duomo.

Digitized by Google

aggraziata e intima di *Medea*, figlia del celebre condottiero (fig. 272). Le tombe fiorentine dell'epoca, certo piú pure e sapienti di linea, non hanno nulla da invidiare quanto a gravità e dolcezza di sentimento, a questa tomba d'una vergine, che sembra un'offerta intenerita di materie e di forme preziose all'estinta. Un terzo scultore minuzioso ed elegante lavora, fin dal 1483, alla Certosa di Pavia, e ne eseguisce gl'intagli della porta con virtuosità da scultore in avorio: BENEDETTO BRIOSCO. Ma vi erano in Lombardia, in quell'epoca, artisti che tendevano a liberarsi dal decorativismo puro, quasi trito, che sentivano la scultura come un'arte meno brillante e piú corposa e profonda. CRISTOFORO FOPPA, detto il CARADOSSO (n. verso il 1445, m. nel 1527), uno dei piú celebri orefici e coniatori di medaglie del tempo, si accostava all'eleganza severa di Donatello, nella bella decorazione in terracotta bronzata della sacrestia bramantesca di S. Maria presso S. Satiro in Milano. CRISTOFORI SOLARI, d'Angera (m. nel 1527), scolpiva sulla *Lastra tombale di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este* (fig. 273), ora nella chiesa della Certosa di Pavia, l'effigie dei due príncipi, con un realismo poderoso che non perde nulla per essere nutrito d'uno scrupolo grafico quasi gotico. Infine AGOSTINO BUSTI, detto il BAMBAIA (1480-1548 circa), creava, col *Monumento funebre a Gastone di Foix* (commessogli nel 1515 da Francesco I, re di Francia, e andato disperso tra i musei d'Italia e dell'estero), una delle tombe piú ricche del Rinascimento avanzato, concepita ancora con la freschezza d'un primitivo ed eseguita con una sorprendente minuzia di fattura. Nel Museo del Castello Sforzesco di Milano si ammira la figura del giovane capitano, giacente sul letto di morte, soffusa d'una serenità che fa pensare, come dice il Vasari, ch'egli stia ripensando le sue vittorie.

A Venezia spirava favorevole alla fioritura d'una plastica originale e vigorosa, il soffio della vicina Padova, tempio dell'arte donatelliana piú matura. BARTOLOMEO BELLANO da Padova (1430-1492 circa), discepolo del grande Fiorentino, portò fra i primi nella capitale delle lagune, ancora dominata dal gotico, il naturalismo stilizzato del suo maestro. È dapprima arte di transizione fra il gotico e il classico, quella di ANTONIO RIZZO (n. a Verona verso il 1430 - m. verso il 1500), valente architetto e il maggior rappresentante della scultura vene-

Digitized by Google

ziana del Rinascimento; ma nel monumento funebre al Doge Tron nella chiesa dei Frari (1474), egli si rivela padrone delle forme e degli spiriti nuovi, cosí come, nelle celebri statue di *Adamo* ed *Eva*, di faccia alla Scala dei Giganti nel Palazzo Ducale, crea modelli di nudo (in specie nell'*Eva*) d'una beltà di forme degna degli antichi. Nei monumenti funerari dogali si spiega il ricco senso architettonico di PIETRO SOLARI, detto LOMBARDO, già citato per le sue magnifiche costruzioni. Mentre la tomba fiorentina si esprime sempre nell'austera eleganza d'un tipo, la tomba veneziana quattrocentesca mira al fasto, ricinge l'arco trionfale di nicchie sovrapposte con statue, cerca un'imponenza e una varietà quasi teatrali. Il modello di essa è il grandioso *Monumento al Doge Pietro Mocenigo*, in SS. Giovanni e Paolo, di Pietro Lombardo (1476) (fig. 275), d'ispirazione tutta eroica e pagana. I figli di Pietro, TULLIO e ANTONIO operano già con flemma accademica, sebbene il monumento, tutto classico, al Doge Andrea Vendramin, nel coro di S. Giovanni e Paolo, eseguito da essi verso il 1480 (1), sia una delle piú maestose e armoniose creazioni della scultura veneziana. Tullio ritorna alla solenne ispirazione ascetica medioevale nella figura sepolcrale di *Guidarello Guidarelli*, nel Museo di Ravenna, che sta a paro con l'*Ilaria del Carretto* di Jacopo della Quercia e col *Gastone di Foix* del Bambaia, per la serena interpretazione del riposo nella morte. Nel 1483 c., Andrea del Verrocchio dava principio in Venezia ai lavori del monumento equestre al Colleoni. Già sapete che li finí parecchi anni dopo ALESSANDRO LEOPARDI, medaglista e orafo, maestro nell'arte di sbalzare e cesellare il bronzo, come lo provano i suoi tre superbi piloni per gli stendardi di Piazza S. Marco.

A Bologna Jacopo della Quercia aveva aperto la strada al sintetismo grandioso e alla modellatura potente. Fu un artista pugliese, NICCOLÒ DA BARI, detto DELL'ARCA (m. nel 1494), che nella città dello Studio colse quell'eredità, nella seconda metà del Quattrocento, senza arricchirsene troppo, dotato, com'era, d'un temperamento piú di gentilezza che di forza. Il suo capolavoro è il coperchio dell'*Arca di S. Domenico*, nella chiesa di quel santo, in Bologna (1469-73) (fig. 274). Sull'urna decorata dei celebri rilievi di fra' Guglielmo Pisano, Niccolò

1) È attribuito anche, senza fondamento, ad Alessandro Leopardi

Digitized by Google

eresse il coronamento elegante e fastoso, col suo piccolo popolo di statue di santi, di deliziosi angioli genuflessi e di putti ignudi che giocano con ghirlandoni di frutta (1).

Modena diede l'artista popolare che doveva consacrare col genio una fiorente arte locale: la scultura in argilla colorata (2). Quell'artista è GUIDO MAZZONI, detto il MODANINO (1450-1518). Il suo spirito d'osservazione realistica, non turbato da influssi culturali, si effonde con pienezza nei vasti gruppi in cui egli rappresenta il Presepio o la Deposizione della Croce. Il Mazzoni ha il senso del carattere, portato se occorra, fino al grottesco e al lugubre, ed è emulo ai maestri di Francia e di Fiandra, non solo nell'intensità con cui esprime la vita, ma nell'esternazione comunicativa del dramma. Guardatene a prova la grande *Lamentazione sul corpo di Cristo*, in S. Giovanni Decollato, a Modena (fig. 276), che sembra il finale ululato e singhiozzato d'una rappresentazione sacra. Il Mazzoni diffuse la plastica in terracotta a Napoli e in Francia, nazione ove risiedette dal 1495 al 1516.

Tra i maestri di scultura fioriti nell'Italia meridionale, ricorderemo, accanto a Niccolò da Bari, esule volontario, i GAGINI, intera famiglia di scultori, d'origine lombarda, che intagliarono con grazia arcaica gran numero d'altari e tombe, con statue e bassorilievi, nelle chiese di Palermo e di Catania.

1) Lo zoccolo con mirabili altorilievi fu aggiunto più tardi da Alfonso Lombardo. Sulla base figurano due angioli genuflessi che reggono un candelabro: quello di sinistra, soavissimo, è di Niccolò dell'Arca; quello di destra, quasi accigliato, è di Michelangelo.

2) V'è chi dice in quell'arte essersi specializzato Niccolò da Bari, che si vorrebbe autore d'una truculenta *Deposizione* in S. Maria della Vita a Bologna. L'esame dell'opera certa di lui, l'*Arca di S. Domenico*, sembra escludere l'attribuzione al suo nome di quel gruppo policromo.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo IV

# LA PITTURA TOSCANA NEL QUATTROCENTO

§ 1. **La pittura fiorentina.** - La pittura era rinata nella verde Toscana: in Toscana essa visse la sua giovinezza divina. Firenze era il centro della coltura italiana. L'Umanesimo ci vantò i nomi piú insigni. Il Poliziano e Lorenzo il Magnifico vi cantarono le piú melodiose strofe di gioia pagana; l'Accademia Platonica vi alternò il culto del piú profondo pensiero coi lieti banchetti nelle ville di Fiesole. Brunellesco, Michelozzo e Leon Battista Alberti andarono a gara per ornarla di templi e palazzi, nelle cui linee austere riviveva il genio antico; scultori portentosi, come il Ghiberti, Donatello, i Della Robbia, il Verrocchio, Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano, vi rinnovarono la plastica cristiana, introducendovi chi le squisitezze dell'oreficeria, chi una quasi aspra sintesi anatomica ed espressiva, chi il colore pittorico, chi le fragilità sensuali della trina e del pizzo. Ma l'anima di quella gente, netta come i colli della città, forse ancor meglio che nella scultura e nell'arte di costruire, si effuse nelle linee del disegno e nei colori, espresse con l'illusorio rilievo della pittura la fede, la filosofia e i sogni di bellezza del tempo.

I pittori fiorentini sono *realisti*, in quanto chiedono tutto alla natura, e *stilisti* in quanto architettano il fresco e talvolta acerbo materiale della loro osservazione in una sapiente armonia d'accordi e d'espressioni. Asciutti e precisi, raggiungono tuttavia morbidezza ed eleganza; anatomici e sculturali, esprimono spesso una vellutata magia di donne e di fiori; scientifici

Digitized by Google

e ponderati, hanno accenti di mistica esaltazione o di gaudio pagano. Davanti alle loro opere senti la fragranza del genio immaturo, che alterna le timide prove con le trionfanti ed inconscie riuscite. Talora in un'incorretta prospettiva, con linee ondulate e malcerte, creano la figura immortale, trovano nell'eccesso ingenuo di particolari o nella povertà schematica, la melodia che comunica con l'infinito, la perla di poesia che brillerà per sempre.

§ 2. **I rinnovatori.** - Queste virtú sono già visibili nei maestri che rinfocolano la face semispenta ricevuta dai giotteschi, omai esauriti e da sorpassare. L'indagine e la rappresentazione della natura: ecco il programma istintivo di MASOLINO DA PANICALE, di MASACCIO e di PAOLO UCCELLO. Costoro si sforzano di esprimere esclusivamente con essa, senza piú ricorrere alle difficili inquadrature teologiche né all'oscuro simbolismo, i sentimenti cristiani. Le forme vaghe e convenzionali del vecchio stile non bastano piú. L'artista ormai difetta dell'antico spirito di astrazione e ribocca invece del nuovo di analisi e di concretezza. Si preoccupa meno di dipingere tutto un Paradiso, come si faceva una volta, con le sue gerarchie immense di santi e d'angeli, che di dipinger bene una figura umana dal vero. Prende ormai il suo bene dove lo trova piú comodamente, cioè nella realtà: e dipinge facce vedute, costumi veduti, aggruppamenti veduti; si gode nel rendere umani e tangibili sul muro o sulla tavola il Vangelo e le storie dei Santi, travestiti alla contemporanea con un'ingenuità che non è la minore fra le attrattive della concezione pittorica di quel tempo, immune da cerebralismo.

§ 3. **Un precursore: Masolino.** - MASOLINO DA PANICALE (1) è il primo fra i nuovi araldi della verità visibile. Che cosa possono dirci ancora i suoi affreschi della Cappella Brancacci nella Chiesa del Carmine di Firenze (1423) e quelli della Chiesa e del Battistero di Castiglione d'Olona, presso

1) *Tommaso di Cristoforo Fini*, detto *Masolino*, nacque a Panicale di Valdelsa nel 1383 c., morí verso il 1440. Apprese i primi elementi dell'arte, come quasi tutti i vecchi pittori fiorentini, nella bottega d'un orefice, forse in quella del Ghiberti. Fu poi alunno di *Gherardo Starnina*, giottesco evoluto e vivace, che doveva poi importare l'arte fiorentina in Spagna.

Digitized by Google

Milano? Ci dicono che vi fu un artefice che in tempi oscuri riconcepì la pittura come arte di sincerità e d'osservazione. osservazione di uomini e di natura
Nel *Battesimo di Cristo* (Battistero di Castiglione) (fig. 277) eccolo rizzare bei nudi muscolosi e precisi, come non se n'erano mai veduti ancora in pittura. Ha assistito ad un bagno d'uomini in un fiume, li ha veduti guazzare nell'acqua violenta, svestirsi e rivestirsi sui petroni riarsi dal sole: ed ha reso ciò che ha veduto (1). Negli affreschi di Giotto e di Taddeo Gaddi le architetture erano accennate con schematica sommarietà, con puerile approssimazione. Nella *Storia di Erode e di Salomé* di Masolino (Battistero di Castiglione) (fig. 278), ecco sorgere porticati e logge con la loro prospettiva linda ed esatta, con gli ornati sobrii e le ghirlande di vispi puttini donatelliani che corrono sui cornicioni. Si passeggia in lungo e in largo in quel grazioso cortile-chiostro della Rinascenza toscana, tra gentiluomini in cappa e turbante, e patrizie dal pallore soave. Già trattando nella cappella Brancacci i *Miracoli di S. Pietro*, il pittore era riuscito a rappresentarci fedelmente una piazza di città toscana dalle rudi case merlate e dai magri porticati, popolata di personaggi del suo tempo. Anche nella coppia di figure nude d'*Adamo ed Eva tentati dal Maligno*, che si affacciano ad un riquadro rettangolare di quella cappella, se trovi ancora della rigidezza e dell'impaccio, senti che la figurazione è verace e appassionata, e comprendi il valore e l'influenza di questo precursore che ebbe la virtù d'insistere nell'analisi della verità, senza inaridirne né avvilirne il carattere e il sentimento (2). La critica moderna gli attribuisce anche parte d'un ciclo d'affreschi d'un grande candore, che adorna una cappella della chiesa di S. Clemente a Roma e che si credeva del suo allievo Masaccio. Sono storie della vita di S. Caterina, dominate da una tragica *Crocifissione*, piena di movimento. prospettiva esatta

§ 4. **Masaccio.** - Il programma realistico di Masolino trova la sua esecucuzione completa e possente nel genio del suo

1) Solo il fiume non ha saputo ritrarre: le onde sembrano vimini, le stratificazioni delle sponde sono irreali.

2) Il Vasari loda giustamente Masolino anche « d'aver aggiunto maestà alle figure e fatto il panneggiare morbido e con belle falde di pieghe nonché gli scorti difficili ».



Digitized by Google

alunno MASACCIO (1). Questi, a giudicare da quanto ne scrive il Vasari, era un vero contemplativo, un investigatore straniato dalla vita pratica dalla sua passione pel bello.

« Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello, che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sé e manco di altrui. E perché e' non volle pensar giammai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro, al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso ch'era il suo nome, fu da tutti detto *Masaccio*, non già perché e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine, con la quale niente di manco egli era tanto amorevole nel fare altrui servizio e piacere, che piú oltre non può bramarsi. »

Meteora breve, ma ricca di luce fu la sua: e il dolore per di piú avvinse quella povera vita che si ruppe, come dice con frase commovente, il biografo aretino, *nel bel del fiorire*, a ventisett'anni. Il genio sereno e dominatore di Giotto trova in questo giovane meditativo e triste la sua continuazione e il suo contrapposto. L'opera di Giotto è invadente e profusa; quella di Masaccio è il frutto d'una concentrazione eroica, d'un'autocritica severa. La vita di Giotto va di vittoria in vittoria; quella di Masaccio è tormentata dal bisogno, dall'incomprensione del pubblico e dal male fisico. Ma entrambi donano all'Italia un'arte originale, nuova e completa, ed entrambi s'ispirano per far ciò ad un naturalismo sobrio e sincero, e in pari tempo ad un idealismo personale che è l'antitesi dell'idealismo collettivo e dogmatico del Medioevo. Nella Cappella Brancacci al Carmine, Masaccio, in rapporto ai tempi piú evoluti, compie un miracolo analogo a quelli operati da Giotto all'*Arena* di Padova e in Santa Croce. A ventiquattro anni, questo giovane caduco di corpo e ferreo di volontà, intraprende senza incoraggiamento d'applausi il ciclo

1) *Tommaso di Giovanni di Ser Guidi*, figlio d'un notaio, nato in Castel S. Giovanni nel 1401, m. nel 1428. L'esecuzione del suo capolavoro, la serie d'affreschi della Cappella Brancacci al Carmine di Firenze, lo occupò dal 1425 al 1428. La miseria lo fece tentar fortuna con un viaggio a Roma, ma la morte lo colse súbito dopo, nel fiore degli anni. Si conservano poche opere di lui su tavola, e in esse la sua maniera è alquanto cruda e l'artista dal volo grandioso lascia sentire l'impiccio che gli arreca la ristrettezza del campo.

Digitized by Google

d'affreschi con cui, continuando e ingigantendo il maestro Masolino, si renderà immortale. L'opera celeberrima, oggi corrosa dal tempo e alterata da ritocchi, narra in piú riquadri, sulle pareti d'un quasi disadorno sacello la vita dell'Apostolo Pietro (1): e un nuovo mondo vi freme, mondo già adombrato da Giotto ma da lui non liberato del tutto dalle caligini gotiche: il mondo della bellezza calma e armoniosa e dell'espressione caratteristica ed esatta. Le azioni si dipanano su larghi scenari d'architetture e di paesi, fra siepi calme di spettatori i cui volti sono individuati con intensa analisi fisionomica e resi con succinta virtuosità di pennello. Quante cose Masaccio ha rinnovate o inventate nel suo breve cammino!

« L'eccellentissimo Masaccio, — scrive con devozione il Vasari — levò in tutto la maniera [omai convenzionale e da sorpassare] di Giotto [meglio, dei *giotteschi*] nelle teste, ne' panni, ne' casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti ch'egli rinnovò, e messe in luce quella *maniera moderna* che fu in quei tempi e sino a oggi e da tutti i nostri artefici seguitata... Egli — continua — dette principio alle belle attitudini, movenze, fierezze e vivacità ed a un *certo rilievo veramente proprio e naturale*, il che infino a lui non aveva mai fatto niun pittore... e dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degli ignudi, i colori de' panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale... » Queste virtú di morbidezza, di esattezza anatomica, di rilievo e di corposità plastica, di armonizzazione sottile di elementi e di sobrietà austera nei particolari, sono il pregio eterno dell'arte antica: e Masaccio le ritrovò sprofondando un vergine e pensoso sguardo nella vita, imbevendo di sapienza dissimulata la sua creazione ingenua, fondendo con sicuro istinto nella pittura il rilievo della scultura e l'euritmia architettonica. Per la prima volta egli espresse insomma l'*essenziale* e l'*eterno* (sull'esempio augurale di Giotto),

1) Masolino in quella cappella aveva dipinto, oltre al *Peccato originale*, i riquadri con *S. Pietro che guarisce lo storpio e risuscita Tabita*, e la sua *Predicazione*. Masaccio vi dipinse piú scene, fra cui celebri la *Cacciata dall'Eden* (fig. 279) e *Gesú che ordina a S. Pietro di togliere la moneta, per pagare il tributo, dalla bocca del pesce* (fig. 280), un capolavoro d'austera potenza. Piú tardi Filippino Lippi, con uno stile piú corrente ma non senza un molle fascino, aggiungerà alquanti ritratti nella masaccesca *Resurrezione del figlio del Re*, e narrerà la *Liberazione di S. Pietro dal carcere* e la sua *Crocifissione*.

Digitized by Google

in un tempo in cui l'arte gotica impoveriva ancora l'assieme con la profusione e il disordine dei particolari. È indubbio che i suoi contemporanei (ai quali molto insegnò) molto gli appresero, ciascuno nel campo della sua esperienza. Ma la prospettiva del Brunelleschi, l'aspra sincerità di Donatello, la plasticità tangibile di Paolo Uccello e il maschio realismo d'Andrea del Castagno divennero anima e sangue nel crogiuolo della sua intuizione.

Nella Cappella de' Brancacci al Carmine si formarono quasi tutti i grandi maestri toscani della pittura. Chi s'aggira oggi in quella diafana penombra, pensi con reverenza che, dal giorno in cui il giovane Masaccio non vi tornò piú a meditare e a dipingere, rapito dalla morte, hanno scrutato quelle pitture e attinto ad esse lo slancio per nuovi voli gli dei e i semidei del pennello: Fra' Giovanni da Fiesole, Fra' Filippo Lippi, Filippino Lippi che terminò il ciclo interrotto, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra' Bartolomeo di S. Marco, Mariotto Albertinelli, Michelangelo Buonarroti, Raffaello da Urbino, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto, il Rosso, il Franciabigio, il Pontormo.

**§ 5. Il Beato Angelico.** - Mentre Masaccio creava gli affreschi dal severo naturalismo, del Carmine, alle porte della stessa Firenze, dalla cella del chiostro di S. Domenico di Fiesole un pio monaco diffondeva i tesori della sua ispirazione mistica ed estatica: FRA' GIOVANNI DA FIESOLE, detto il BEATO ANGELICO (1387-1455) (1). Nella sua pittura l'arte religiosa trova l'estrinsecazione piú intensa, piú soave e sincera. Benché egli dipinga affreschi e tavole d'altare, è una mano di miniatore quella che aureola di nimbi d'oro i volti serafici dei suoi santi

1) *Guido* o *Guidolino di Pietro*, detto il *Beato Angelico*, nacque a Vicchio di Mugello. Ventenne, dopo d'aver ricevuto gl'insegnamenti di Gherardo Starnina, entrò nell'ordine dei frati domenicani predicatori. Visse prima nel convento di S. Domenico a Fiesole, poi nei cenobi dell'Ordine, a Cortona ed a Foligno. Nel 1436 passò coi confratelli nel chiostro di S. Marco a Firenze, e vi restò fin nel 1445, anno in cui il papa Eugenio IV lo chiamò a Roma. Nel 1447 frescava la volta nella Cappella di S. Brizio nel Duomo d'Orvieto, figurandovi un mirabile *Coro di Profeti*, che ancora vi si ammira. Morì a Roma nel 1455, a 68 anni, dopo d'aver compiute le pitture della Cappella di Niccolò V in Vaticano. Per la santità della sua vita, fu beatificato dalla Chiesa.

Digitized by Google

e screzia di colori d'alba e d'arcobaleno le loro tuniche e i loro manti. Vissuto tutta la vita nel chiostro, prima a Fiesole, poi in S. Marco di Firenze, il Beato Angelico è ancora tuffato nel gran sogno d'amore sacro del Medioevo, e dalla tradizione gotica accoglie schemi costruttivi e forme. Ma la tenerezza della sua visione imbeve d'una soave umanità le sue rappresentazioni dell'Annunciazione (fig. 289), dell'Incoronazione della Vergine, del Giudizio e del Paradiso. I corpi, se peccano d'inconsistenza anatomica, ridono d'una diafana grazia d'ombre beate. Nessun artista è andato oltre nell'esplorazione dei giardini incantati della fede e dell'innocenza. Gioielli e ori profusi mettono nelle sue opere un riflesso degli splendori del Paradiso, quale può sognarlo un fanciullo o un poeta. Per godere il Beato Angelico pienamente, bisogna visitare il Convento di S. Marco a Firenze. Ivi grandeggia nella Sala del Capitolo l'affresco commovente della *Crocifissione*; le lunette del chiostro e le candide celle si adornano di piccoli affreschi dai teneri colori, che narrano la Passione di Cristo; nel prezioso museo, splendono le meravigliose tavole dell'*Incoronazione della Vergine* (1), della *Deposizione* (fig. 284), del *Giudizio finale*, il *Tabernacolo dei Linaioli* (2) e la *Madonnina della Stella*, dipinti per chiese e per conventi di Firenze o della Toscana. La *Crocifissione*, a fresco, è simile a una grande lamentazione corale mimata, e vi prendono parte, intorno al dolorante gruppo delle pie Donne, santi e monaci prosternati, che contemplano o lacrimano. Il *Tabernacolo dei Linaioli* è celebre per la beltà della sua cornice d'angioletti diafani come ostie, freschi come fiori, variopinti e leggeri come uccelli, che suonano la viola, il timballo, la tromba ricurva e il salterio, intorno a una Madonna diafana e dolcissima (fig. 283 e 285). L'*Incoronazione della Vergine*, dipinta per S. Maria Novella, riesprime con un'anima nuova, ebbra d'amore, estasiata dalla gioia degli ori, dei volti felici e belli, delle vesti splendide, delle trasparenze opaline del cielo, il motivo ieraticamente fissato da Jacopo Torriti nell'abside di S. Maria Maggiore. Nella *Deposizione* (1437) (fig. 284) lo schema ancora giottesco della scena si anima, si appassiona, s'intenerisce, si popola

Convento di S. Marco a Firenze

1) Una seconda versione mirabile di questo argomento trovasi al Louvre.

2) Fu eseguito nel 1433 per la confraternita dei tessitori di lino di Firenze.

Digitized by Google

di personaggi secondari che esprimono col gesto misurato ma intenso lo strazio e l'adorazione, si approfondisce nelle diafanità d'un paesaggio reale di monti ondulosi, coi suoi alberi toscani ben bulinati sul cielo puro, con la città irta di torri, sotto il sognare delle nubi rosee e dorate, — mentre i volti spiranti la mansuetudine nel dolore, i piedi che si posano sull'erba picchiettata di viole e di margheritine senza gualcirla, i cori d'angeli che si librano nel cielo, ci avvertono che la mistica scena si svolge in un paesaggio di visione. Nel *Giudizio finale* il pio dipintore, mentre realizza, in un ballo d'angeli e d'anime coronate di rose, sull'erba fiorita del Paradiso, una figurazione incantevole della beatitudine (fig. 290), dimostra, nella figurazione dell'Inferno, la sua incapacità ad esprimere la violenza e il dramma. L'Inferno del Beato Angelico non è che puerile e grottesco. Delizioso pittore d'angeli, Giovanni da Fiesole doveva lasciare a Luca Signorelli la priorità nel rappresentare artisticamente i demoni e i dannati. Negli ultimi anni, egli accostò la sua visione, fino allora tutta assorta in Dio, alla dolcezza della terra. Questo accadde dopo che papa Eugenio IV lo ebbe chiamato a Roma (1445). La capitale cristiana gli rivelò la natura, l'umanità e l'antichità. Per commissione di papa Niccolò V, bibliofilo, archeologo e umanista, il monaco di Vicchio narrò a fresco, sulle pareti di una piccola cappella in Vaticano, in piú scene, la *Vita di S. Stefano e di S. Lorenzo* (1450-1455): e la narrò con una potenza di pennello insolita e con un'anima nuova, nella quale il fervore delle visioni soprannaturali si allea alla piú tenera curiosità per il mondo esteriore, per lo spettacolo variopinto e ridente della vita (fig. 287) (1).

§ 6. **Benozzo Gòzzoli.** - Ad assisterlo ne' suoi lavori a Roma e ad Orvieto, Fra' Giovanni da Fiesole aveva un giovane pittore che doveva assimilare di lui piuttosto la pratica dell'arte che non il profondo sentimento: il fiorentino Benozzo Gozzoli (1420-1497). Si può dire che la pittura italiana non vanta un narratore piú festoso, piú fresco, piú ricco e piú

1) A proposito del Beato Angelico, convien ricordare un altro frate pittore: il camaldolese *Lorenzo Monaco* (1370-1425?), giottesco in ritardo, che negli ultimi anni divenne collaboratore di Fra' Giovanni e lo imitò.

Digitized by Google

ingenuo. I grandi problemi teorici dei suoi contemporanei — la prospettiva, il rilievo, l'anatomia, la composizione, — lo interessano poco. Ciò che gli piace è novellare, è fare d'ogni storia biblica o d'ogni leggenda di santo, una smagliante fiaba a colori, tutta paesi e palazzi di sogno, con cortei di cavalieri vestiti d'oro e di broccato, con folle variopinte e spiegate in parata. Negli affreschi della chiesa di S. Francesco a Montefalco (Umbria), narrando la vita di quel Santo, è ancora d'una rigidità disegnativa quasi giottesca e si muove nell'orbita pia del suo maestro. Ma a Firenze, quando Piero de' Medici lo incarica di coprire di pitture le pareti della piccola cappella semibuia del suo palazzo (1459), la sua immaginazione divampa. Indicibile è lo splendore di quell'insieme di miniature sfarzose che parafrasano con una ricchezza orientale di particolari e di abbellimenti il *Corteo dei Re Magi* e l'*Epifania* (fig. 288). Ivi brillano tutti i tesori d'una fantasia vergine e avida di lussi e di meraviglie. Ivi gl'immensi paesaggi di rupi scheggiate o sfaldate e di fronzute collinette, striati da fiumi e da strade a serpe, piantati d'alberetti a conocchia, dal fusto esile come una picca, popolati di cacciatori e di pastori; ivi le folte falangi del corteo regale, scaglioni di placidi borghesi fiorentini in calotta (1), montati su grassi cavalli nivei o grigi, dai finimenti tempestati di gemme; ivi i tre monarchi a cavallo, vestiti di stoffe d'oro, luccicanti e strani come idoli; ivi cori d'angioli aureolati dalle ali occhiute, fra cortine di cipressetti e siepi di rose (fig. 286); ivi tutta la gioia della vita e del sogno giovanili, tutta la sete ebbra di far bello e ricco, di dare e ricevere felicità moltiplicando le testimonianze della delizia del mondo. Qualche anno dopo (1463), Benozzo va a San Gimignano, e, nella chiesa di S. Agostino, narra in divertenti vignette murali la vita di quel santo: e ritrae con inimitabile freschezza l'interno d'una scuola del tempo, coi monelli che compitano e il discolo che riceve le staffilate; e moltiplica i ritratti viventi di contemporanei, le architetture fantasmagoriche e accavallate, i paesaggi ammalianti e irreali. Ma è a Pisa, sui muri del Camposanto, che questo prodigioso illustratore crea, tra il 1469 e il 1485, il suo ciclo piú mirabolante: ventiquattro scene

1) L'opera del Gozzoli formicola di ritratti di contemporanei: fra gli altri vi figurano quelli dei Medici.

Digitized by Google

del Vecchio Testamento, sessanta metri consecutivi di affresco. Molti di quei riquadri sono stinti o svaniti: ma le scene superstiti ci provano di quanto lo spirito di Benozzo distasse ormai da quello del suo maestro. Mondano ed esterno, il discepolo gode nel raffigurare un'intera città babelica e il suo popolo multicolore, rivela il brulichío dei formicai umani, immilla le figure riempitive e graziose, profonde fanciulli sorridenti, cani ed uccelli, tra archi leggeri e palme fronzute. Nel rappresentare la vendemmia, nell'affresco dell'*Ebbrezza di Noè* (fig. 291), trova note di verità e di poesia degne di Omero. Tale è Benozzo Gozzoli, ignaro di pensiero, di teoria e di dramma, spesso debole costruttore di corpi e prospettico insufficiente, ma paesista decorativo magnifico, e raccontafiabe senza rivali: artista che, dipingendo i suoi sogni, ha dato il quadro piú grazioso, piú giovanile, piú vero, della vita italiana.

§ 7. **Andrea del Castagno e Paolo Uccello.** — Il Beato Angelico rappresenta nel Quattrocento l'arte mistica, aliena da ricerche formali e scientifiche, paga di formule ideali che mirano a mostrare l'anima attraverso al diafano velo dei corpi purificati. La formula concreta di Masaccio non suscitò minore ammirazione nei contemporanei. Ed ecco sorgere artisti che, sulle tracce di quell'innovatore, trascorrono la vita in ricerche plastiche, in prove sottili d'adeguamento della pittura alla scultura, allora in massimo fiore. Andrea del Castagno e Paolo Uccello, i piú significativi tra quei pionieri, sono contemporanei di Donatello e del Ghiberti. Quasi tutta la pittura fiorentina del secolo XV esprimerà, nella nettezza quasi acerba del disegno, nello sforzo per rendere i volumi, nell'estrema accuratezza anatomica, una viva tendenza a rivaleggiare con l'arte del cesello. Convien ricordare che parecchi pittori di quell'epoca erano anche abili scultori (Andrea del Verrocchio, i Pollaiolo, ad esempio) e che quasi tutti si formarono nelle botteghe degli orefici. — ANDREA DEL CASTAGNO, nato in Mugello (1390-1457) è un vero scultore che dipinge. Non si preoccupa che d'esattezza anatomica e di corposità. Ignora la dolcezza e la grazia, ma è maestro nello stile di forza. Che nettezza di modellato! che precisione di disegno! che panneggiare bronzeo! Sia che accolga nelle rigide squadrature prospettiche del suo *Cenacolo*, nel Convento di S. Apollonia in Firenze, i

Digitized by Google

dodici Apostoli, dotandoli di fattezze asciutte e d'atteggiamenti nerboruti; sia che in quel chiostro evochi con brutalità il Crocefisso tra sagome spettrali di santi (fig. 292); sia che, nella Villa Pandolfini a Legnaia, allinei nove figure metalliche e gagliarde, grandi piú che al naturale (1) — personaggi illustri toscani, da Dante a Farinata degli Uberti, da Petrarca a Pippo Spano, senza contar la Sibilla di Cuma (fig. 295), Tomiri e la Regina Ester; — sia che, in S. Maria del Fiore, issi sul suo greve cavallo di guerra il capitano di ventura Niccolò da Tolentino, Andrea si dimostra un violento e un selvaggio. La sua intensa ricerca di perspicuità e di carattere gli frutta la pittoresca burbanza della figura di *Pippo Spano* — uno degli affreschi della villa di Legnaia (fig. 294) — sorpreso mentre si batte la scimitarra sui cosciali di ferro e si dondola sulle gambe divaricate (2). Figlio d'un contadino, Andrea maneggiava il pennello con la fiera veemenza con cui i suoi pari maneggiavano la roncola e il potatoio. Il carattere iroso e invido giustificò intorno alla sua persona le dicerie piú sinistre. Il Vasari narra infondatamente ch'egli assassinò il suo collega Domenico Veneziano, per possedere da solo un grande segreto: quello del dipingere ad olio, processo prezioso che Domenico avrebbe imparato da artefici fiamminghi. Ma la leggenda atroce fu sfatata, e si riabilitò cosí la figura impetuosa ma non perversa d'un artista che probabilmente fu piú aggressivo ed acre nelle opere che nella condotta.

Di Domenico Veneziano (circa 1400 - m. nel 1461), collaboratore di Andrea del Castagno in una serie di affreschi in S. Maria Nuova a Firenze, è rimasto pochissimo. Il piccolo affresco in Santa Croce a Firenze, con le figure macilente del Battista e di S. Francesco, e la tavola degli Uffizi, con la *Vergine e quattro Santi* (fig. 296), ci mostrano in lui un naturalista alquanto secco, avido di moto e d'espressione, ma lontano dalla brutalità del suo collega. Domenico è dotato d'un raro senso del colore e della luce. La sua tavola d'altare degli Uffizi brilla di toni chiari, quasi freddolosi, che la distanziano dalla tonalità sorda e grigia delle pitture contemporanee. Non si

1) Le nove figure sono oggi raccolte nel Convento di S. Apollonia in Firenze.

2) Pippo Spano era il soprannome dell'avventuriero fiorentino Filippo Scolari, diventato signore *(Span)* di Temesvar in Ungheria.

Digitized by Google

sa quanto ci sia di vero nell'affermazione del Vasari che attribuisce a Domenico Veneziano l'introduzione in Toscana della pittura ad olio.

Paolo di Dono, fiorentino (1397-1475) (1), chiamato Paolo Uccello perché « si dilettò piú degli uccelli che d'altro » [Vasari], é un altro di quegli spiriti tenaci e bizzarri che, sulle orme ormai lontane di Masaccio, tentarono di dotare la pittura di nuovi mezzi d'espressione, che si provarono a sviscerare la tecnica astraendo dalla bellezza sensuale e dal sentimento. Andrea del Castagno s'irrigidiva nelle ricerche della tangibilità sculturale delle masse; Paolo Uccello scrutò con ardore quasi maniaco i regni fin allora appena intuiti della prospettiva e del chiaroscuro. « Dotato dalla natura d'un ingegno sofistico e sottile, — narra il Vasari, — non ebbe altro diletto che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili ed impossibili... tanto che ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive dalle piante de' casamenti e da' profili degli edifici, condotti insino alle cime delle cornici e de' tetti, per via dell'intersecare le linee, facendo ch'elle scortassino e diminuissino al centro... per le quali ed altre considerazioni si ridusse a starsi solo e quasi salvatico senza molte pratiche le settimane ed i mesi in casa, senza lasciarsi vedere... e consumando il tempo in questi ghiribizzi e bizzarrie, si trovò mentre visse piú povero che famoso... Degli animali sempre si dilettò, e per farli bene vi mise grandissimo studio; e che è piú, tenne sempre per casa dipinti uccelli, gatti e cani, ed ogni sorta d'animali strani che potesse aver in disegno, non potendo tenerne de' vivi per esser povero ». La sua arte è per noi, piú che altro, la testimonianza d'un'asperrima ginnastica cerebrale. Eppure essa ci fa amare quel vecchio pittore, affascinato dal mistero della forma e della sostanza, dello spazio e della luce. Sofistico e strambo egli sarà stato, capace di astrarsi per notti intere davanti ad una ragna di linee o ad una fuga d'archi squadrati sul foglio al lume scialbo d'una candela di cera! Ma quanta passione in quélla ricerca! che gioia in quel trovare! che innocenza in quel perdersi tutto nella divina geometria che regge la visione! Le opere super-

1) A Paolo di Dono insegnò la pittura Antonio Veneziano, uno degli ultimi giotteschi, Lorenzo Ghiberti la scultura e l'oreficeria. Ebbe amici di alto valore, quali il matematico e prospettico Manetti, Donatello e il Brunelleschi.

Digitized by Google

stiti di Paolo Uccello sono rare: tre o quattro vigorose, congeste e fantasmagoriche *Battaglie* a Londra, al Louvre, agli Uffizi; degli affreschi monocromi svaniti, con la *Creazione* e il *Diluvio*, nel chiostro di S. Maria Novella; un grandioso ritratto equestre a chiaroscuro del condottiero inglese *Giovanni Hawkwood*, che i fiorentini chiamavan *Giovanni Acuto*, nella penombra grigia di S. Maria del Fiore; a Oxford, delle *cacce* variopinte, con figurette magre, gesticolanti, vivide sul cupo fondo di selva... Che cosa ci dice la sua pittura così secca di rilievo, intarsiata di colore, quasi convulsa di moto e pure densa e massiccia come un coagulo? Possiamo forse sorridere davanti ai cavallini da giostra ed agli impennacchiati fantocci della sua *Battaglia di S. Romano* agli Uffizi (fig. 293), orgiastica di tumulto, tutta balenío di lance e scalcío di gropputi bucefali in un'atmosfera di sangue: possiamo sorridere davanti a quell'opera bizzarra e immatura, ed alle consimili che lo fecero *per più anni macro*, ma dobbiamo riconoscere in lui il primo grande *ottico della pittura* ed un intagliatore portentoso di masse e di profondità. I *cubisti* moderni, che esasperano il senso del volume delle cose ritratte, e della pittura fanno una stereoscopia, dànno la mano al vecchio dipintore di animali bizzarri e di cavallini di legno.

Fra gli artisti fiorentini del Quattrocento, nel cui spirito prevalse, a danno della creazione, la ricerca scientifica, è tipico Alesso Baldovinetti (1427-1499). Il Vasari lo loda come «diligentissimo nelle cose sue» ed «imitatore di tutte le minuzie che la madre natura sa fare». Prospettiva e secca verità erano il suggello della sua pittura, di cui pochi saggi sono giunti fino a noi, avendone l'autore compromessa la durevolezza con le irrequiete ricerche di nuove pratiche per mescolare i colori. Al Baldovinetti va data lode soprattutto perché fu uno dei primi a ritrarre il paesaggio dal vero e a dare ad esso, nei fondi dei quadri, un'importanza inusata fino allora. Nella sciupatissima *Adorazione dei Magi*, dipinta a fresco nel vestibolo dell'Annunziata a Firenze (1460), appare la valle dell'Arno, resa con estrema esattezza e con vivo senso della luce e dell'atmosfera. Ma era riservato ai maestri fiamminghi di esprimere nei fondi delle loro pitture, con insuperabile maestria, la forma e l'anima lirica del paesaggio.

Digitized by Google

§ 8. **Filippo Lippi.** - Una felice fusione dell'idealismo del Beato Angelico con lo spirito d'osservazione e di sintesi di Masaccio si operò nell'arte di FRA' FILIPPO LIPPI (1406-1469) (1), che era novizio nel convento del Carmine, quando Masolino e Masaccio vi dipingevano nella cappella Brancacci. L'abito religioso non stava bene indosso a quell'uomo incontinente e passionale: sicché ben presto egli se ne spogliò e si dette a vita mondana.

Nei suoi affreschi e nelle sue numerose tavole, Filippo Lippi reincarna e umanizza la scorporata ed evanescente vita dei santi e delle Madonne del Beato Angelico. La sua è una trasposizione della pittura religiosa in tono terrestre, ma sempre senza urti né volgarità: ché in lui l'animo di poeta suppliva allo scarso sentimento mistico. Le sue Madonne sono belle e soavi giovinette fiorentine, ritratte dal vero, con la cuffietta di velo a piegoline sui lisci capelli biondi: e il putto che reggono sulle ginocchia è un prosperoso fanciullo che si mette il ditino in bocca o gioca con l'orlo della tunica materna o pilucca una melagrana (fig. 297). Anche i suoi santi godono di un'umanità e d'un'individualità estranea alle stereotipie ideali dei Paradisi dell'Orcagna e del Fiesolano: son gente di chiesa, tranquilla e pensosa, vestita d'ampi panneggi — frati, vescovi, religiose, eremiti, — come il pittore può averne visti per le strade di Firenze o nei conventi della collina. Lo sfondo delle scene sacre si determina, e si effonde nella bellezza degli spettacoli naturali o si raccoglie nell'intimità della casa. Non più raggiere e ori, ma il bosco coi suoi recessi oscuri, o lo speco con la geologia delle rocce frastagliate. La Madonna s'inginocchia sull'erba gremita di fiori, per adorare il Bambino disteso fra le rose e gli anemoni, guardato di nascosto dagli occhietti d'un cardellino. Nel celebre tondo della Galleria Pitti, che abbiamo riprodotto (fig. 297), lo sfondo è una placida dimora fiorentina in cui s'affaccendano comari e nutrici intorno al letto di S. Anna. Lo stesso Paradiso, per Filippo Lippi, non è nulla più che una bella festa in chiesa (fig. 298), con file di

1) Era figlio d'un macellaio. Lasciò il convento nel 1432, ma solo più tardi fu sciolto dai voti, ad istanza di Cosimo de' Medici che lo ammirò e protesse. Durante gli ultimi anni si dibatté contro la povertà. I discepoli principali di Filippo Lippi furono Sandro Botticelli e *Francesco Pesello*, detto *Pesellino* (1422-1457) che dipinse con segno incisivo e ricco senso decorativo cassoni con *trionfi* e scene familiari.

Digitized by Google

bei ragazzi coronati di rose che ergono una siepe di gigli, intorno all'altare, e con la folla prosternata, che si volge a guardare in faccia lo spettatore con familiarità. Lo stesso sentimento di mite gaiezza e d'ingenuo ardimento regna nel grande ciclo d'affreschi del coro del Duomo di Prato, con le *Storie di S. Giovanni Battista e di S. Stefano* (1456 e oltre). Il tempo guastò molto quelle pitture, ma non vinse la divina giovinezza d'ispirazione che vi consacrò in note di limpida esultanza il *Ballo di Salomè durante il convito di Erode*, e vi espresse il dolore rasserenato dalla fede, nella scena delle *Esequie di S. Stefano*. Nel 1466, il pittore ebbe l'incarico di affrescare nell'abside del coro del Duomo di Spoleto l'*Incoronazione della Vergine*, e vi dipinse ancora una volta l'estasi del Paradiso, come la sentiva: da lontano, un arcobaleno di gioiosi colori e di forme musicalmente annodate; da vicino, una folla di creature belle, sane e serene, che gioiscono di poterci comunicare la loro gioia (1). Attaccato com'era alla verità, Filippo Lippi cosparse le sue tavole e i suoi affreschi di ritratti energici e veraci, che ci colpiscono per il loro carattere piú che per la scelta dei tipi.

§ 9. **I due Pollaiolo e il Verrocchio.** - Ecco adesso alcuni scultori fiorentini che maneggiano il pennello non meno bene dello scalpello e del bulino: i due fratelli ANTONIO e PIERO DEL POLLAIOLO e ANDREA DEL VERROCCHIO. Abbiamo parlato già di Antonio del Pollaiolo e del Verrocchio, come di potenti maestri della plastica. Com'era naturale, essi portarono nella pittura il gusto per il disegno netto e incisivo, per le muscolature tese ed evidenti, per la compattezza dura del modellato. ANTONIO DEL POLLAIOLO ebbe a collaboratore nelle opere di pittura il fratello minore PIERO (1443-1496), che aveva attinto all'insegnamento di Andrea del Castagno l'acre precisione del tratto e la secchezza d'un realismo quasi aggressivo. Le pitture di Piero sono rare: una vasta *Incoronazione della Vergine*, nella Collegiata di S. Gimignano, e alcune maestose figure di *Virtú* agli Uffizi. Ad Antonio si dànno alcuni capolavori in cui l'energia scultoria e il ricco senso del moto

1) Le pitture del Duomo di Spoleto, rimaste incompiute, furono terminate dal discepolo e aiutante del Lippi, *Fra' Diamante* (m. dopo il 1492).

Digitized by Google

s'impongono inconfondibilmente: tali il grande *Martirio di S. Sebastiano* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 300), e il piccolo e prezioso dittico degli Uffizi, con le *Lotte d'Ercole con l'Idra e con Anteo*. La letteralità e la magrezza dello stile di Piero sono superate di molto dal magnifico senso decorativo e dall'intensa pittoricità della maniera d'Antonio, il quale tratta inoltre con grande finezza il paesaggio ed è uno dei primi artisti italiani che chieda i suoi argomenti alla poesia classica e alla mitologia, introducendo nelle sue pitture nudi dall'anatomia impeccabile. Opere che assembrano i caratteri delle due maniere, vengono date dalla critica alla collaborazione dei due fratelli: ad esempio il bel *Tobia con l'Angelo*, della Pinacoteca di Torino, con la valle dell'Arno come sfondo.

ANDREA DEL VERROCCHIO è incomparabilmente più grande nelle opere di scultura che nei rari dipinti, sebbene sia un disegnatore eccellente e crei un tipo soave e veridico di Madonna borghese che regge sul grembo un putto paffutello e ricciuto. La perfezione disegnativa, l'estrema finezza del lavoro pittorico, la grandiosità e la poesia del paesaggio montuoso non riescono, nel celebre *Battesimo di Cristo* degli Uffizi (dopo il 1475) (fig. 299), a far dileguare dallo spirito dello spettatore il senso di tristezza che si sprigiona dai freddi colori e dalle figure allampanate e ossute del Battista e di Gesù. Un angiolo biondo, dal volto teneramente assorto — l'angiolo genuflesso di sinistra — mette un raggio d'amore in quell'atmosfera algida: lo dipinse Leonardo da Vinci ventenne, nell'opera del suo maestro, affacciando inconsciamente nel capolavoro autunnale di lui il Nunziatore della nuova primavera fiorentina.

Ricorderemo qui, perché cade in acconcio, uno dei quattro maggiori discepoli del Verrocchio: Lorenzo di Credi. Gli altri tre sono il Botticelli, il Perugino e Leonardo da Vinci.

LORENZO DI CREDI (1459-1537), anche lui figlio d'un orefice e versato nella scultura, è un ritardatario. Egli porta fin nel cuore del Cinquecento la tecnica precisa e il calmo sentimento quattrocenteschi. Mentre Leonardo ricrea col chiaroscuro e con l'indagine psicologica l'arte della pittura, il Di Credi rimane ligio all'antico mondo. Non v'è in lui che grande diligenza e delicatezza, un'amabile fusione di chiari colori e dell'eleganza disegnativa. Tutta la sua arte è devota, non senza lezio: tuttavia egli lascia alcune Madonne d'una grazia

Digitized by Google

squisita, e molto probabilmente si deve alla sua mano la grande *Madonna con due Santi* della Cattedrale di Pistoia, capolavoro che una parte della critica oggi vuol dare al Verrocchio (fig. 311).

§ 10. **Sandro Botticelli.** - Grandeggia nel cielo dell'arte fiorentina, per più di mezzo secolo, un maestro la cui arte, imbevuta di sottile poesia, è spesso indicibilmente suggestiva anche per quanto contiene di prezioso e di tormentato: SANDRO FILIPEPI, detto SANDRO BOTTICELLI (1444-1510) (1). Gl'insegnò la pittura Filippo Lippi, e certo lo istruì nell'arte il severo Verrocchio: ma il naturalismo dei due maestri, non si trasfuse che in parte nello spirito inquieto di Sandro. La sua pittura è profondamente lirica, e, mal paga del vero, adotta, per esprimere l'inesprimibile, la *deformazione ideale*. La linea botticelliana è sinuosa e vibrante come una melodia. Inquietudine e sogno vengono affidate ad essa da un'anima di poeta che interpreta con somma libertà i temi religiosi convenzionali, e va cercando nel mondo delle favole e nella selva delle allegorie, motivi per sconcertanti e deliziose sinfonie di linee e di forme. Il suo disegno è tortuoso e imprevedibile, stranamente irregolari nella loro dolcezza i suoi volti, arido il colore, spesso scucita e artificiosa la composizione. Ma Sandro evoca alla vita un indimenticabile tipo di giovane donna in cui si fonde la grazia leggera della Ninfa antica con la spiritualità soave della Madonna; e quella creatura di malinconia e di sogno egli asside, ammantate le gracili carni e velate le sottili ciocche d'oro, in un crocchio d'angeli pensosi, con un bel fanciullo in grembo (fig. 302); o la fa procedere muta, sull'erba dell'aranceto gremita di fiori, leggera pur essa come un fiore e con la veste trapunta di fiori (fig. 304), mentre le Tre Grazie, vestite di diafani veli increspati, annodano e snodano i languidi ritmi d'una danza primaverile (2); o la fa sorgere castamente ignuda dalle ondicine glauche d'un mare irreale, mentre due Zefiri, volando allacciati a groppo, la spingono col soffio verso la riva piantata di lauri e di cedri e fanno sbattere come un fascio di serpicine bionde le sue chiome color del miele (3).

1) Imparò anche lui il disegno nella bottega d'un orefice. Durante tutta la vita godé la protezione dei Medici. La *Nascita di Venere* e la *Primavera*, oggi agli Uffizi, furono dipinte per la villa medicea di Castello.
2) *Allegoria della Primavera*, agli Uffizi.
3) *Nascita di Venere*, agli Uffizi.

Digitized by Google

Il Botticelli aveva l'anima troppo agitata per essere un vero pittore sacro. Nondimeno egli moltiplicò le tavole religiose: e se nei suoi *tondi* famosi, con la Vergine e angioli (1), si mostra piú raffinato che fervido, piú lirico che devoto, in numerose figurazioni della *Natività* o dell'*Epifania* è mosso ad esprimersi con l'abbondanza decorativa e con lo sfarzo ingenuo delle rappresentazioni sacre: per esempio nella mirabile *Adorazione dei Magi* degli Uffizi (fig. 305), che contiene i ritratti di molti membri della famiglia dei Medici (2). Adoratore dell'antichità e gran lettore di poeti classici, il maestro desunse dal mito i temi delle sue celebri composizioni profane; la *Nascita di Venere*, la *Calunnia d'Apelle*, l'*Allegoria della Primavera*, agli Uffizi; *Venere e Marte* nella Galleria di Londra; e la *Pallade col Centauro*, a Palazzo Pitti (fig. 301). In esse palpita con un sottile fascino di tristezza moderna, la grazia pagana ch'era l'anima intellettuale del secolo, quella grazia che sorride nelle ottave del Poliziano e ride nelle canzoni del Magnifico. Chiamato a Roma dal Papa Sisto IV, verso il 1481, Sandro frescò nella Cappella Sistina alcune storie di Mosè, grandiose e irrequiete composizioni in cui l'arabesco lineare giunge all'estremo. Certi episodi sono d'una bellezza mirabile: tale la scena idillica intorno al pozzo, riprodotta alla fig. 303.

Tornato a Firenze (1483), l'artista creò per i Medici le sue piú felici opere pagane, e prese ad illustrare la *Divina Commedia* con bellissimi disegni a penna (3). Ma il turbine della predicazione di Gerolamo Savonarola lo travolse, e cancellò l'artista sotto il gelo dell'ascetismo. Sandro Botticelli, il divino celebratore della *Primavera*, ebbe un'amara vecchiezza: misantropia, malattia e povertà turbarono gli ultimi anni dell'uomo pensoso e bizzarro, di cui il Vasari narra le giovanili amabili burle.

§ 11. **Filippino Lippi.** - Filippo Lippi ebbe un figlio molto dotato per la pittura. Educato nell'arte da Fra' Diamante,

1) La *Madonna* detta del *Magnificat*, e la *Madonna della Melagrana*, agli Uffizi (fig. 302), ecc.

2) Il Botticelli lasciò parecchi ritratti su tavola, fra cui alcuni di donne squisitissimi: tale quello in busto della Galleria Städel di Francoforte, nel quale si crede di ravvisare Simonetta Cattaneo, amata da Giuliano de' Medici e cantata dal Poliziano e dal Magnifico.

3) La serie di ottantotto disegni è conservata in parte a Berlino, in parte nella Biblioteca Vaticana.

Digitized by Google

FILIPPINO LIPPI (1457-1504) divenne poi discepolo del Botticelli. Cominciò con le belle imprese a fresco della Cappella Brancacci al Carmine, dove completò la composizione della *Resurrezione del figlio del Re*, lasciata a mezzo da Masaccio, e la completò così bene, introducendovi una folla di ritratti di contemporanei, da dar l'impressione d'un'ispirazione unica. Le scene della *Vita di S. Pietro e Paolo*, proseguite da Filippino in quella cappella (fig. 307), sono trattate con vigoria, semplicità e vivezza, e non fanno sospettare la furia di far del nuovo a tutti i costi, che non tarderà a guastare l'arte del maestro, in cui si fondevano prima così bene il senso di sana verità di Fra' Filippo e la grazia nervosa botticelliana. Anche il quadro della *Visione di S. Bernardo*, nella chiesa di Badia a Firenze (1486) (fig. 306), è un capolavoro che si fa ammirare in tutto: nell'aggraziamento mistico dei gesti e delle espressioni, nella bellezza selvatica e strana del paesaggio che circonda il Santo visitato dalla Vergine, nella nettezza adamantina del disegno, nel realismo ingenuo dei particolari: i placidi monaci dello sfondo, il donatore che prega genuflesso in un angolo. Le stesse doti si trovano in molti suoi quadri di Madonne, d'una soavità soggiogante, e nella stessa grande *Adorazione dei Magi* agli Uffizi, già affetta di turgore. Gli affreschi della *Leggenda di S. Tommaso d'Aquino* nella Cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva in Roma (1488-90), mostrano Filippo che lotta fra l'armonia fiorentina e il barocchismo d'un'ispirazione tra il chimerico e l'archeologico. Gli affreschi della Cappella Strozzi in S. Maria Novella, eseguiti nel 1502, dei quali riproduciamo la scena di *S. Filippo che scaccia il demonio dall'idolo di Marte* (fig. 308), sono assurdamente congesti d'architetture e d'anticaglie, popolati da una folla gesticolante e smorfiante, vestita d'abiti teatrali. Filippino è stato traviato da un'infesta smania di originalità, che ha finito col fargli perdere di vista la verità e la bellezza, ed ha sperperato doti mirabili in opere puerili e vane.

§ 12. **Cosimo Rosselli e Pier di Cosimo.** - Benché sia molto inferiore al Botticelli e a Filippino, COSIMO ROSSELLI, loro contemporaneo (1439-1507), è degno di nota tra i frescatori dell'epoca. Spirito superficiale, si lasciò influenzare un

Digitized by Google

po' da tutti: dal Castagno, dal Botticelli, dal Ghirlandaio. Lascia alcuni grandi affreschi nel ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina (1): notevoli l'*Adorazione del Vello d'oro* e l'*Ultima Cena*. La sua pratica secca e poco personale non gli nuoce nella vasta *Processione*, dipinta a fresco nella Chiesa di S. Ambrogio a Firenze, e contenente una folla di ritratti viventi e di curiosi particolari di costume.

A COSIMO ROSSELLI sovrasta con tutta l'altezza d'un temperamento geniale, il suo discepolo PIETRO DI COSIMO (1462-1521), spirito bizzarro e sognatore, che risuscitò le favole pagane con grazia maliziosa, in piccole tavole dal colore lieto, destinate a ornare cofani e letti. Nella maturità subí l'influsso di Leonardo e di Fra' Bartolomeo. Le pagine che il Vasari dedica alla vita e al carattere di quel sottile ingegno sono fra le piú divertenti della sua opera.

§ 13. **Domenico Ghirlandaio.** - Il pittore fiorentino piú popolare della seconda metà del Quattrocento è DOMENICO BIGORDI, detto il GHIRLANDAIO (1449-1494). Alieno dagli intellettuali assorbimenti del Botticelli, vòlto ad una visione dell'arte serena e terrena, egli lascia alcuni cicli d'affreschi nei quali risuscita nella sua intimità armoniosa, sorpresa da un ritrattista fedele e poetico, tutta la vita della Firenze borghese dell'epoca. Gl'insegnarono il mestiere prima il padre, orefice, poi Alesso Baldovinetti. Negli affreschi giovanili della Collegiata di S. Gimignano, Domenico, narrando la vita d'una povera serva che fu beatificata per le sue sofferenze e la sua devozione — Santa Fina — rivela già tutto sé stesso, apre già per la nostra curiosità una stanzuccia di povera gente, e mostra, fra umili suppellettili, due tranquille comari toscane dal capo velato, che vegliano un'inferma. Il ciclo della Cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze (1485) rivela un ingegno piú maturo e una tecnica piú consumata: le scene della vita di S. Francesco, i suoi miracoli, la sua morte, vi sono interpretati con un limpido realismo ed hanno per spettatori crocchi di borghesi fioren-

1) Le pitture dei muri laterali e d'ingresso della Cappella Sistina sono il sacrario romano dell'arte fiorentina e umbra del Quattrocento: vi lavorarono il Ghirlandaio, il Botticelli, il Rosselli, Pier di Cosimo, il Signorelli, il Perugino, il Pinturicchio.

Digitized by Google

tini in cappa e di gentildonne dalle sottane prolisse. Il miracolo della resurrezione del fanciullo ha luogo davanti alla chiesa fiorentina di S. Trinita, a pochi passi dal ponte sull'Arno. Papa Onorio III approva la regola francescana in piazza della Signoria, e Lorenzo il Magnifico e parecchi personaggi della casa Medici, oltre a Luigi Pulci, a Matteo Franco e ad Agnolo Poliziano, assistono alla scena con l'aria d'esercisi imbattuti per caso, mentre passeggiavano. Lo stesso accumulamento di ritratti di contemporanei avviva il bell'affresco della Cappella Sistina, con la *Vocazione degli Apostoli* (1482), inquadrato da un maestoso paesaggio di monti e di riviere. Il Ghirlandaio, come tutti i Fiorentini, ha la vocazione del ritratto e incide i suoi con un'energia e un carattere che li pareggiano a conii di medaglie. Il suo capolavoro monumentale è l'eloquente decorazione a fresco del *Coro di S. Maria Novella* (1486-90): sulla parete di sinistra, sette grandi comparti sovrapposti, con le storie della Vergine; sette sulla parete di destra, con le storie del Battista, patrono di Firenze e di Giovanni Tornabuoni che aveva commessa l'opera al pittore. Il Ghirlandaio, in queste pitture troppo ammonticchiate fa sperpero delle sue qualità: moltiplica le folle, sprofonda tra fabbriche e rocce vasti panorami, si sbizzarrisce nelle prospettive e nelle architetture, compie insomma belle prove di virtuosità, le quali ci lasciano alquanto freddi, mentre invece il nostro spirito esulta quando contempliamo certe singole figure prese dal vivo, o certe scene composte con un'insuperabile grazia: i gravi cittadini ammantati che assistono al sacrificio di Zaccaria nel tempio (fig. 312) (1), o le belle signore fiorentine, vestite di broccato, che passeggiano con le loro fanti presso le fortificazioni (nella *Visitazione*) o fanno visita ad una partoriente in un'alta sala dai pilastri rabescati, dalle pareti coperte di tarsie e fregiate da una teoria di putti donatelliani (nella *Nascita della Vergine*) (fig. 310). Questo affresco famoso è certo il piú bel dipinto *d'interno* del Rinascimento italiano. Ci si respira un'aroma d'intimità casalinga e d'eleganza severa. Una giovinetta patrizia, seguita da quattro serventi anziane, s'avanza con passo calmo verso il gruppo delle nu-

1) Sono tutti membri della famiglia Tornabuoni, compreso Giovanni, e i loro parenti, amici e clienti. Ci si riconoscono Marsilio Ficino, il Landino, il Poliziano, ecc.

Digitized by Google

trici. È Ludovica Tornabuoni, figlia di Giovanni. Il pittore l'ha ritratta nella sua rigida veste di broccato, con un sentimento di poesia e di verità che la incide nella nostra memoria. Un'ancella giunge correndo, con le ampie vesti sfogliate dal vento della corsa, e con un gesto di grazia degno d'una statua antica, versa da un vaso di rame in un bacino uno zampillo d'acqua (1).

Il Ghirlandaio non si limitò all'affresco: come tutti i mastri del suo tempo dipinse molte pale d'altare. Qualche volta il suo mestiere ci si ammaniera e ripete motivi e fisonomie, ma ciò non vuol dire che il capolavoro non gli sia fiorito mai sotto il pennello, quando lavorava al cavalletto. L'*Epifania* in tondo, degli Uffizi, e quella più vasta dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze, sono stupende espressioni d'un artista innamorato della vita e pieno di sana immaginazione e di scrupolo tecnico. Nella Cappella Sassetti in Santa Trinita troverete forse l'opera su tavola più perfetta di lui: il *Presepio* (fig. 309), col delizioso paesaggio sparso d'archi trionfali e di ruderi romani e con le meravigliose teste dei pastori adoranti, che emulano le più forti rappresentazioni fisionomiche della pittura fiamminga (2).

Con la morte del sereno Ghirlandaio, è prossimo a chiudersi il glorioso Quattrocento pittorico fiorentino. Strano a dirsi, nella bottega di quel maestro che esprime con le sane forme della verità la candida fede del popolo, si forma il genio tormentato e personale del Prometeo della nuova arte: Michelangelo.

§ 14. **I Senesi del Quattrocento.** - Mentre a Firenze un ardente spirito di ricerca apriva strade di gloria ad artisti infaticabili e insaziabili, Siena, che nel Trecento si era levata a rivale della capitale del Giglio con Duccio, con Simone Martini, coi Lorenzetti, si assopiva in un dolce sogno di forme monacali, realizzate da una calligrafia arcaica, ignara delle

1) Nella scena della *Visitazione*, notevole anche per la veduta di Firenze, come la si gode da S. Miniato, il Ghirlandaio ha introdotto il ritratto di Giovanna degli Albizzi, sposa a Lorenzo Tornabuoni.

2) Il Ghirlandaio s'è ispirato probabilmente, in questi rustici e bonari volti, ai pastori raffigurati dal maestro fiammingo *Ugo van der Goes*, di cui a Firenze si poteva ammirare il celebre trittico della *Natività*, nell'ospedale di S. Maria Nuova, dipinto verso il 1474, per commissione del mercante fiorentino Tommaso Portinari, agente commerciale dei Medici in Bruges. L'opera insigne è conservata agli Uffizi.

Digitized by Google

ricche conquiste plastiche fiorentine. I suoi migliori maestri del Quattrocento, tra gli altri, STEFANO DI GIOVANNI, detto il SASSETTA (1392-1450), SANO DI PIETRO (1405-1481), MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495) (fig. 314), sono dei sognatori, straniati dalla vita, smarriti nei bei giardini trecenteschi, in cui sognano le dolci e pallide Madonne su fondo oro, e pregano i santi ingenui come fanciulli. La loro arte dà una nota sola, tenera e gradevole, di femineo misticismo.

§ 15. **Piero della Francesca.** - La riforma fiorentina fu diffusa nella Toscana orientale, in Romagna e nelle Marche del Nord, da PIERO DELLA FRANCESCA, di Borgo San Sepolcro (1416-1492), discepolo di Domenico Veneziano. È uno dei numerosi spiriti italiani in cui la genialità artistica si unisce alla ricerca scientifica. Grandissimo prospettico e autore d'un rinomato trattato di prospettiva, non abusa mai a vuoto di tale facoltà, come avviene a Paolo Uccello. Il suo colorito argenteo, il suo raro senso della luce e del chiaroscuro, la beltà robusta dei nudi e l'esattezza dell'anatomia, l'audacia degli scorci, il ricco sentimento della natura preservano dall'aridità la sua arte grave, maschia ed eroica, alla quale le preoccupazioni teoriche conferiscono una corposità statuaria e un'immobilità quasi spettrale. Non è che a Piero faccia difetto il senso del moto: ma egli coglie le sue grandiose figure e le sue scene durante un attimo di pietrificazione. Lavorò per Sigismondo Malatesta in Rimini, piú tardi per Nicola V in Vaticano. Verso il 1466 terminò le celebri pitture a fresco del *Coro di S. Francesco ad Arezzo*, rappresentandovi episodi della *Leggenda della Croce*. Ivi fa tesoro della ricchezza superba del suo genio plastico, creando un'umanità superiore che sembra scolpita nel marmo colorato; erge sodi giovani ignudi nella *Morte di Adamo*, spiega luminosi e strani cortei in atrii corinzi e in fronzuti pomari, nell'*Arrivo della Regina di Saba* (fig. 316); nella *Scoperta della Vera Croce* si rivela potente mimico e limpido paesista; nella *Battaglia di Cosroe* è fantasmagorico e tumultuoso; nel *Sogno di Costantino* infine (fig. 317) precorre nella bellezza e nell'ardimento dell'effetto luminoso notturno, il Raffaello della *Liberazione di S. Pietro* e il magico luminista Rembrandt. Nel 1469, Piero fu chiamato a lavorare alla corte d'Urbino da Federico di Montefel-

Digitized by Google

tro, il saggio condottiero e mecenate: e fra l'altro dipinse in un prezioso dittico, oggi agli Uffizi, le sembianze del Duca (fig. 315) e della Duchessa, con un'efficacia plastica e psicologica che fanno pensare alle piú belle prove del ritratto fiammingo. Attestano l'energia e la gravità del suo temperamento e la nobiltà della sua arte, numerose opere sparse nelle collezioni d'Italia e di Europa: fra le piú importanti si citano la *Resurrezione*, affresco nel Palazzo Municipale di Borgo San Sepolcro; la *Flagellazione di Cristo*, nella Pinacoteca d'Urbino, e la grande pala con la *Madonna e Santi*, nella Galleria di Brera a Milano, attribuita da una parte della critica al suo allievo FRA' CARNEVALE DA URBINO. L'influenza di Piero della Francesca fu grandissima. Basti dire che l'arte di quasi tutta l'Italia ne vibra. Melozzo da Forlí, Luca Signorelli, il Bramante, Lorenzo da Viterbo, Francesco del Cossa diffondono rispettivamente in Romagna e in Marca, nell'Umbria e nel Lazio, in Lombardia e a Ferrara, quel nuovo senso maschile e imperioso della forma, quella valutazione esclusiva del *valore plastico*, all'infuori dai lenocinii miniaturali e dalle grazie decorative. La sua potenza diffusiva benefica non è paragonabile che a quella d'un grande pittore suo contemporaneo, che gli rassomiglia nella sodezza dello spirito: Andrea Mantegna.

Digitized by Google

## Capitolo V

# LA PITTURA NEL QUATTROCENTO
# LE MARCHE E L'UMBRIA

§ 1. **Gentile da Fabriano.** - Il primo nome d'artista che venga alla luce della fama nella verde Marca, è quello musicale di Gentile da Fabriano (1370-1427). Era stato suo primo maestro Allegretto Nuzi; poi subí l'influsso dei senesi e dei fiorentini. Gentile — diceva Michelangelo — ebbe lo stile cosí dolce come il nome: stile di miniaturista innamorato della screziatura dei bei colori, degli ori rugosi, dei broccati, dei fiori, pieno di senso decorativo e di tenerezza per la vita. Fu un randagio. Lavorò a lungo a Venezia e vi frescò nel Palazzo Ducale, insieme con Jacopo Bellini; poi sostò a Firenze, a Siena, a Orvieto e a Roma. Le sue opere superstiti sono poche, e mostrano in lui un trecentista in ritardo, con doti singolari di colorismo e di freschezza. A consacrare il suo nome basta la meravigliosa *Adorazione dei Magi* degli Uffizi (fig. 313), affollata di figure come un'ancona gotica, ma attraversata da un delizioso soffio d'entusiasmo decorativo. Che grazioso accumulamento d'uomini vestiti di stoffe screziate, di cavalli argentini, di cani, di scimmie e d'uccelli! Fu certo Venezia a comunicargli quella gioia visiva, Venezia con la luce effusa sulle lagune, coi suoi musaici d'oro, con i fondachi pieni di rutilanti stoffe orientali!

§ 2. **Melozzo da Forlí.** - Il vangelo di maschia forza e di severa sapienza tecnica, divulgato da Piero della Francesca, si spetrò alquanto nel passare per lo spirito di Melozzo da

Digitized by Google

Forlì (1438-1494), che ne fu tutto imbevuto, e che risentiva anche, indirettamente, l'influsso dell'altro gigante dell'arte, Andrea Mantegna. Melozzo è un meraviglioso disegnatore, un audacissimo maestro di prospettiva e di scorcio: ma in lui il gusto dei problemi scientifici è dominato dal senso della pura bellezza. Nei suoi affreschi dipinge meravigliose teste: vecchioni pieni di gravità e di dolcezza, giovani maestosi e angioli incantevoli che suonano il liuto o il tamburello. Nel Santuario di Loreto affrescò una sorprendente cupola nella sacrestia del coro (fig. 318), figurandovi in ciascuno degli otto spicchi, librati nell'aria in arditi scorci, su fondo azzurro, bellissimi angioli alati, che reggono gli strumenti della Passione, e, sedute a piè d'ognun d'essi sulla base della cupola, vigorose figure di Profeti in ampi drappeggi. Un'altra opera in cui trionfava la sua bravura nel *di sotto in su*, e in cui l'artista precorreva la virtuosità prospettica del Correggio e del Tiepolo, erano gli affreschi della chiesa dei SS. Apostoli in Roma, andati in parte distrutti, in parte dispersi. Nella Sacrestia di San Pietro sono rimaste a provarne l'eccellenza alcune deliziose figure d'angeli musici, dalla fiorente bellezza femminile. Melozzo lavorò in Urbino al servizio del Duca Federico e vi ebbe a collaboratore un abile maestro fiammingo: Giusto di Gand. L'affresco di Melozzo nella Pinacoteca Vaticana che rappresenta il *Papa Sisto IV mentre riceve l'umanista Platina* (1478) (fig. 319), è magistrale in tutto: nei nobili e intensi ritratti, nelle ricche architetture e nell'armonia chiara del colorito (1).

**§ 3. Luca Signorelli.** - Si può dire che Piero della Francesca ha comunicato tutto il lato energico e severo della propria arte al discepolo Luca Signorelli da Cortona (1441?-1523), il quale vi aggiunse il suo personale genio di violenza e di drammaticità, un culto ardente, quasi esclusivo, per la

1) Nella Pinacoteca di Forlì si conserva un curioso saggio dell'arte realistica di Melozzo: è una robusta e atticciata figura di facchino di bottega che pesta il pepe nel mortaio. È forse a Roma che conobbe la persona e l'arte di Melozzo uno dei suoi seguaci più dotati: *Lorenzo da Viterbo* (morto, si dice, a venticinque anni, verso il 1471), il cui *Sposalizio della Vergine*, affrescato nella chiesa di S. Maria della Verità in Viterbo, è un magnifico fregio di ritratti, eseguiti con straordinaria potenza d'osservazione.

Digitized by Google

bellezza del corpo ignudo, gagliardo e muscoloso, che si tende e si contrae, tutto incavi e bozze; e qualcosa dell'acre martellatura dello stile di Dante quando evoca le genti che mai non fur vive e i loro persecutori. Luca è il vero precursore di Michelangelo nella creazione d'un'arte tutta di nerbo e di foga violenta. Le sue composizioni sono il trionfo del nudo sentito come austera bellezza e forza di linee, e come irruenza di moto. La rara potenza del disegnatore si rivela nei numerosi quadri sacri, dal colore grigio e tetro, spesso tormentati e ostili: ma la chiusa concentrazione del suo genio senza sorriso, aveva bisogno dei vasti spazi murali, per scoppiare in tutta la paurosa bellezza di visioni apocalittiche. Tali le grandiose scene della *Cappella Nuova del Duomo d'Orvieto* (1499-1502), che rappresentano con titanici ammassamenti di folle ignude, dominate da angioli giganteschi o da dèmoni scuoiati e verdastri, la *Resurrezione dei Morti*, i *Reprobi* (fig. 320) e gli *Eletti* (fig. 321). Il Signorelli ha raggiunto in quelle mischie terribili o serene, il cui intrico è disegnato da una mano di ferro, il *non plus ultra* dell'efficacia drammatica e della vigoria formale. Michelangelo solo potrà ispirarsi a quei modelli formidabili, per superarli un giorno con la divina spiritualità della sua visione. Il maestro cortonese raffigurò nel quarto riquadro della cappella, con particolari d'intenso realismo e di pittoresca bizzarria, la *Predicazione dell'Anticristo*, sulla piazza d'una città brulicante di popolo; e sull'arcata della porta d'ingresso evocò dal cielo oscurato e tuonante le meteore tremende che precedono la fine del mondo. A Orvieto, nella sua ispirazione tragica e solitaria, il libro di Dante gli fu guida e modello: Dante, di cui Luca non dimentica di ritrarre le sembianze acerbe in uno dei riquadri decorativi dello zoccolo della cappella. Nella sua lunga e operosa carriera il maestro dipinse a fresco in più luoghi, e sempre con tipica energia: nel Santuario di Loreto, nella Cappella Sistina, nel Convento di Monte Oliveto Maggiore, presso Siena. Fra le sue principali opere su tavola o su tela, ricordiamo il *Trionfo di Pane*, nella Galleria di Berlino, la *Madonna* della Cattedrale di Perugia, l'*Ultima Cena*, nella Cattedrale di Cortona, la *Sacra Famiglia* in tondo, degli Uffizi. Ma è a Orvieto che lo si sorprende nel suo vero mondo, nel vortice della sua visione gigantesca che segue nell'oltretomba un'umanità rifasciata di polpe e di

Digitized by Google

tendini idealmente gagliardi, per affrontare le terribili prove del giudizio divino.

**§ 4. Le origini della scuola umbra.** - Tutta religiosa e aliena da ricerche scientifiche e da osservazione naturalistica fu la pittura propriamente *umbra* del Quattrocento. La terra mite del Santo si chiuse in un lungo sogno d'innocenza artistica. Gl'influssi senesi, attivissimi fin dall'ultimo scorcio del Trecento, non erano fatti per distogliere quei pittori dalla loro vocazione contemplativa e serena. Si comincia con piccole scuole locali. OTTAVIANO NELLI (1365-1444) lavora a Gubbio ancora nella tradizione giottesca; GIOVANNI BOCCATI da Camerino (fior. verso la metà del '400) accosta all'Umbria, operando a Perugia, l'arte fiorentina, sentita con ingenuità e festosità nelle opere di Filippo Lippi; a Foligno moltiplica pale e polittici NICCOLÒ DI LIBERATORE, detto l'ALUNNO (1430-1492), la cui ispirazione ascetica e fervente è ancora tutta medioevale, mentre le forme incisive cercano d'assimilare l'anima dei tempi nuovi. Ecco poi BENEDETTO BONFIGLI (n. verso il 1425 - m. nel 1496), che, allievo di Domenico Veneziano e influenzato forse da Piero della Francesca, inizia la scuola perugina, quella scuola destinata a dare il maggior maestro della regione. Allievo e successore del Bonfigli, è il tenero e delicato FIORENZO DI LORENZO (1445-1525), le cui tavole, lavorate a punta di pennello, contengono particolari di fragrante poesia (fig. 322). Fiorenzo ricorda ancora qua e là Niccolò Alunno, ma si rinnova a contatto col principe della scuola umbra: il Perugino (1).

**§ 5. Il Perugino.** - PIETRO VANNUCCI di Città della Pieve (1446-1524), chiamato il PERUGINO perché molto visse in Perugia, si formò a Firenze, nella bottega del Verrocchio. È uno di quegli artisti che guadagnano meritamente la popolarità per lo straordinario dono di grazia e di poesia e per l'intúito con cui afferrano e appagano i bisogni estetici e sentimentali del grande pubblico. Disegnatore corretto e morbido, accurato e abile nel tocco, buon chiaroscurista, creatore di tipi d'angeli,

1) Molte opere dei Quattrocentisti umbri citati sono conservate nella Pinacoteca di Perugia.

Digitized by Google

di santi e di Madonne spiranti infinita mansuetudine e amore; inventore di armoniosi schemi costruttivi, femineo e musicale, sempre sobrio e misurato, alieno dal genio veemente che turba e allontana, e dotato d'un fascino facile e benigno, egli donò al mondo un tipo incontestabile di bellezza religiosa, che valse a plasmare l'anima d'efebo del giovane Raffaello. Ma, ahimè! il Perugino cedeva ad una certa pigrizia mentale e spesso era mosso piú dalla voglia del guadagno che dall'ispirazione. Cosí gli avviene di molto ripetersi, di lavorar di maniera, perdendosi in simmetrie meccaniche, in schemi da bottega, in espressioni e in atteggiamenti stucchevoli e dolciastri. Oltre ad un'infinità di tavole (1), produsse molti affreschi. Nel 1480, papa Sisto IV lo chiamò a lavorare alla Sistina coi maestri di Firenze (il Ghirlandaio, il Rosselli, il Botticelli) e gli fece eseguire alcune scene di storia sacra, in parte poi distrutte. La piú bella — la *Vocazione di San Pietro* (fig. 326) — si è conservata, ed è un capolavoro di chiarezza, di armoniosa composizione, pieno di vita, con quel magnifico tempio nel fondo, irraggiato dalla luce mattinale d'un limpido cielo tramato di sottili alberelli, e con quella siepe di personaggi, cosí reali, cosí ben atteggiati nella maestà senza albagía delle loro toghe e delle loro cappe. Si stabilí poi a Firenze, dove si fermò sino al 1499, anno in cui si recò a Perugia a decorare le pareti e la volta della sala del *Cambio* (il collegio dei cambiavalute). Vi rappresentò con facile eleganza, in campo rabescato e fiorito, le Virtú cardinali e teologali, Profeti e Sibille, ed eroi e sapienti greci e romani, piuttosto simili ad azzimati ballerini che a guerrieri ed a filosofi. Le decorazioni pittoriche del Cambio, alle quali han messo mano diversi discepoli e aiuti del maestro, fra gli altri il giovane Raffaello, formano uno dei piú ricchi e armoniosi complessi dell'arte ornamentale del Rinascimento (fig. 337). Dal 1505 in poi, il Perugino, benché avesse un grande studio a Perugia, condusse vita vagante

1) Notiamo fra i piú celebri quadri del Perugino il polittico della *Natività*, a Villa Albani a Roma; la *Deposizione* della Gall. Pitti, la *Madonna con S. Giovanni e S. Sebastiano*, agli Uffizi; il leggiadro tondo del Louvre (tav. 325); la *Madonna e sei Santi*, nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Sinigaglia; la *Visione di S. Bernardo*, nella Pinacoteca di Monaco, ecc. Il piú bello dei suoi ritratti — un'opera squisita — è il *Giovinetto* degli Uffizi (Alessandro Braccesi?) (fig. 324). A Firenze il Perugino è rappresentato vantaggiosamente anche dal grande affresco la *Crocifissione*, in S. Maria Maddalena dei Pazzi (1496) (fig. 323.)

Digitized by Google

fra quella città e Firenze, Siena e altri centri della Toscana e dell'Umbria. Le ultime sue opere rivelano la fiacchezza estrema dell'ispirazione, la meccanicità del mestiere. Già era alto nei cieli dell'arte il sole di Leonardo e Michelangelo, e Pietro continuava ancora ad allineare su sfondi fattizi i suoi santi effeminati e i suoi angioli danzanti, ritagliati su una forma stereotipa.

§ 6. **Il Pinturicchio.** - Nella scuola del Perugino si formarono GIOVANNI SPAGNA (m. verso il 1532), dolce e monotono pittore di Madonne, e Fiorenzo di Lorenzo. Anche il gentile EUSEBIO DA SAN GIORGIO deve molto all'influsso del Vannucci, ma poi attinge nuove forme da Raffaello. Il maggiore di tutti gli alunni del Perugino è BERNARDINO DI BETTO, chiamato il PINTURICCHIO (1454-1513). È un inesauribile affrescatore e, come il Gozzoli, un narratore pieno di festosità, ma con un sentimento meno ingenuo e con una decoratività spesso piú esteriore. Gaiezza, giovenilità e fresco splendore trasfigurano per gli occhi la sua pittura e fanno dimenticare quant'essa manchi di solidità e talora di rilievo e di correttezza prospettica e disegnativa. Il Pinturicchio possiede un grato brillío di colori miniaturali, una vena continua d'invenzioni curiose e attraenti che fanno pensare ad una mascherata orientale. Usa ori in rilievo, oltremare smaccato, profonde gioielli e fa orge di paesaggio fantastico e d'architetture. Lavorò moltissimo. I suoi cicli principali a fresco sono la copiosa decorazione delle sale dell'*Appartamento Borgia* in Vaticano, commessagli dal papa Alessandro VI verso il 1493, con figurazioni fantasiose delle Arti e con storie sacre e mitologiche; le scene della *Vita di S. Bernardino* nella cappella Buffalini della basilica d'Aracoeli in Roma; le pitture della cappella di S. Maria Maggiore a Spello, e soprattutto la magnifica serie d'affreschi della *Libreria della Cattedrale di Siena*, eseguiti fra il 1505 e il 1507, e narranti con una fiorita primaverile di costumi, di fabbriche e di paesi, la vita del celebre papa senese Pio II (Enea Silvio Piccolomini) (fig. 328). Il Pinturicchio è troppo attratto fanciullescamente dal vezzo di non lasciare spazi vuoti nelle sue pitture. Ma quando, come in piú episodi del ciclo piccolomineo o nella scena d'interno del *Ritorno d'Ulisse*, della Galleria di Londra

Digitized by Google

(fig. 329) (1), signoreggia la sua smania di screziatura e d'affollamento, crea pagine d'un singolare fascino leggendario o familiare. Le sue opere, come quelle di tutti i pittori del tempo, riboccano di saporiti anacronismi. Penelope, per esempio (fig. 329), per il fertile dipintore è una bella massaia toscana del '400, che tesse, mentre il gatto gioca con un gomitolo; e Ulisse, col berrettino sulla capelliera a riccioloni e con le maglie a strisce gialle e rosse, rassomiglia a un damerino senese, piuttosto che al randagio e affranto eroe d'Itaca (2).

1) È un affresco e proviene dal Palazzo Petrucci di Siena.
2) Il Pinturicchio fu nel 1508, come il Perugino e il Signorelli, ormai vecchi, chiamato a Roma da Giulio II per la dipintura delle Stanze Vaticane: ma la loro arte non piacque. Raffaello era già sull'orizzonte.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo VI

# LA PITTURA NEL QUATTROCENTO
# LE SCUOLE DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

§ 1. **La pittura padovana.** - Nelle regioni del Nord il Rinascimento tardò a produrre una fiorita d'artisti originali, benché l'alta Italia fosse occupata da una rigogliosa civiltà. Durante il '300, nella valle del Po la pittura è tutta giottesca, e le mani che la realizzano sono per lo piú toscane. Solo agli inizi del '400 si risveglia il genio pittorico settentrionale, e la sua essenza è il naturalismo, espresso con un vivo senso del *colore*. I Nordici sono *coloristi*, come i Toscani sono grandi disegnatori. Tale facoltà è dovuta, oltre che ad una disposizione etnica primordiale, ai contatti facili e frequenti, in specie a Venezia, con l'arte decorativa orientale ed alla diffusione dei dipinti della scuola fiamminga, tipici per la bellezza della tecnica e del colore.

Le prime avvisaglie del gran movimento si vedono nella dotta Padova. Giotto vi ha lasciato il ciclo monumentale della Cappella degli Scrovegni. I pittori veneti Altichieri da Zevio e Jacopo d'Avanzo vi hanno affrescato nella tradizione giottesca, ma con un forte spirito di personalità. A Padova lavorano Paolo Uccello e Filippo Lippi; a Padova Donatello lascia capolavori, e risveglia l'amore per lo stile classico, crea un vero umanismo plastico. È a Padova che Francesco Squarcione (1397-1474) fonda una scuola, o meglio un'accademia di pittura, e vi professa un'estetica piú da antiquario che da pittore, fanatico qual era per i marmi antichi, di cui aveva fatto ampia raccolta a Roma, e si dice, in Grecia. Mediocre

Digitized by Google

artista, lo Squarcione ha il merito di aver suscitato col suo fervore il destarsi d'un'intera generazione di pittori nel Veneto, a Ferrara, nelle Romagne. Andrea Mantegna è suo discepolo diretto; Cosmè Tura, il Cossa e il Crivelli discendono indirettamente da lui, sono influenzati dal suo gusto per i marmi colorati, per le architetture suntuose, per i bassorilievi antichi.

§ 2. **Andrea Mantegna.** - Il padovano ANDREA MANTEGNA (1431-1506) (1) fece dunque le sue prime armi nella scuola dello Squarcione. Esposto a diventare, in quel museo, piuttosto un archeologo che un pittore, seppe con le energie vive del suo genio sottrarsi al pericolo, e si gettò con fiero impeto nel gorgo della vita. Ma in lui rimase sempre la venerazione per il mondo antico, sulla cui grandezza aprivano spiragli quelle statue mutile, quei frammenti, quelle corrose medaglie. Il Mantegna, come Donatello, che certo conobbe e ammirò, fuse i due mondi in una sola bellezza severa e fantastica, saldò insieme a fuoco l'istintivo naturalismo e la monumentalità d'una visione sculturale. La sua pittura deriva dalle antiche statue il rilievo vigoroso, la metallica corposità, la spigolata fierezza: ma dall'anima profonda e amorosa dell'artista e dal suo intenso sentimento della vita, attinge la fresca semplicità dell'espressione e il radioso splendore dei colori. Per questa mirabile sintesi dell'antico con l'eterno, il Mantegna è uno dei più grandi spiriti dell'arte italiana.

Già negli affreschi della *Chiesa degli Eremitani* in Padova, da lui eseguiti quand'era venticinquenne (2), e rappresentanti scene della *Vita di S. Giacomo e di S. Cristoforo*, l'artista si mostra in tutta la sua gigantesca potenza (fig. 330). Le figure, vestite alla romana, sembrano statue di diaspro. La prospettiva erge sui cieli incupiti moli grandiose, in cui la rozza nudità dello stile rustico medioevale si alterna ai fregi, alle sagome, alle colonne corinzie, alle cèntine armoniose, ai rilievi, ai busti, ai dischi di porfido e di serpentino, d'una Roma imperiale,

1) Nacque a Isola di Carturo.

2) A quella decorazione lavorarono quasi tutti i discepoli dello Squarcione: *Ansuino da Forlì*, *Bono da Ferrara*, *Niccolò Pizzolo*, ecc. Le principali scene frescate dal Mantegna sono il *Battesimo di Ermogene*, il *Giudizio di S. Giacomo*, l'*Andata al supplizio* (tav. 330), e il *Supplizio del Santo*.

Digitized by Google

aggraziata dal soffio del Rinascimento (1). Il giovane gioca imperterrito con gli scorci piú astrusi, moltiplica teste che sembrano conii di metallo, su corpi che indovini elastici e superbi di sangue, fa dilagare, alle spalle del suo popolo di statue, sinfonie panoramiche prodigiose, con archi trionfali e rocche piantate sul culmine d'alture screziate di colti, di strade serpeggianti, di macchie di verdura.

Verso il 1460, è intento a frescare in Mantova pei Gonzaga. Nella *Camera degli Sposi* di quel Castello, il duca Ludovico Gonzaga e la moglie Barbara di Brandeburgo, circondati dalla loro famiglia e dalla loro brillante corte, dai nani e dai cani prediletti, rivivono la vita miracolosa e magnetica che l'arte sa conservare a tutto ciò ch'è scomparso (fig. 332). Ritrattista potente e psicologo profondo in quell'affresco iconografico, il Mantegna profonde, nella stessa camera, i tesori d'una fantasia sorridente e leggera in un fregio di giocosi putti alati che reggono una tabella dedicatoria, e nella sorprendente volta in cui è finta in scorcio un'apertura tonda a cielo aperto, con donne e amorini paffuti che guardano in giú maliziosamente, appoggiati ad un parapetto di cotti a strafori. Il grazioso e ingegnoso motivo fece fortuna: molte cupole furono poi decorate con quell'illusoria sfuggita sul cielo.

Pel marchese Gian Francesco Gonzaga il Mantegna eseguí dal 1489 al 1492, in nove grandi tempere su cartone, il *Trionfo di Cesare*, risuscitandovi il mondo antico, sul modello dei bassorilievi degli archi romani, in un'abbagliante e severa visione di eroi, di sacerdoti, di soldati, di vessilli, di trombe, di candelabri, d'elefanti e di carri istoriati. Quei cartoni, formanti un fregio lungo ventisette metri e alto quasi come due uomini (che dovevano esser poi tradotti in affreschi) sono conservati ad Hampton-Court in Inghilterra.

Il Mantegna non cessava, intanto di produrre mirabili quadri d'altare, ritratti e incisioni (2). Amava rappresentare, con pennelli amorosi e delicati come quelli d'un miniatore,

1) Notate che il Mantegna non vide Roma prima del 1488; ma ne intuí e trasfigurò la grandezza con la fantasia. Fu il Pontefice Innocenzo VIII a chiamarlo nella Città eterna, perché dipingesse in Vaticano. Le pitture che vi eseguí andarono distrutte.

2) È il piú potente incisore italiano del Quattrocento. Le sue stampe sono caratterizzate dall'estrema energia disegnativa, che giunge spesso alla durezza, e dal vigoroso senso della vita pagana.



Digitized by Google

S. Giorgio, il bel giovinetto vestito d'acciaio scintillante, col drago che gli boccheggia ai piedi (Accademia di Venezia); o S. Sebastiano, efebo robusto dalla pelle di giglio, trafitto da cento frecce che, infisse nelle sue carni, sembrano ancora tremolare per l'impeto dello scocco (Louvre, Ca' d'oro, Gall. di Vienna); o il Calvario in un paesaggio vulcanico, torvo come l'ora del supplizio (Louvre); o il Parnaso, con gli Dei che godono la loro immortale giovinezza in un paradiso montuoso, piantato di lauri e d'aranci e con le Muse che danzano lievi sul verde (Louvre) (1). Nei fondi, sotto cieli cosparsi di placide nuvolette a conchiglia, spiegava i tesori nuziali della terra in grandiosi paesaggi con montagne scheggiate e colline ondulose e stratificate, incise da sentieri che serpeggiano fra pareti di rocce, ponti e rovine antiche. Le sue Madonne (2) dal viso soave e pensoso, venerate da Santi barbuti e severi e da uomini di guerra vestiti di ferro, seggono su troni d'onice e di marmo, all'ombra di bizzarre pergole fitte di fogliami e di fiori e adorne di ghirlande di cedri, di pere, di cotogne e di melerose, nel cui intrico appetitoso saltellano uccelli variopinti (fig. 331) Esse non hanno in capo né corona né diadema: ma l'artista, per consacrare la loro divinità con splendidi doni, fa pendere di tra le ghirlande massicce di frutta o le verdi canne della pergola, al disopra della tranquilla Regina, una lampada di cristallo e d'oro o un grosso virgulto di corallo, oppure vaghe catenelle di perle e di chicchi di cristallo e d'ambra. E che bei puttini grassocci e maliziosi egli accovaccia sui gradini, al piede del trono, oppure li fa sedere sulle pieghe del tappeto variopinto, sfiorato dall'orlo della veste della Madonna! Suonano mandolini e liuti, e cantano *alleluja*, con certe boccucce aperte, cosí tonde, rosse e fresche che sembrano i frutti del còrniolo.

L'arte del Mantegna, col declinare dei suoi anni, si fa acerba e severa. Il naturalismo svisceratore, la ricerca di ta-

1) Il *Parnaso* e la curiosa allegoria della *Saggezza che scaccia i vizi*, pure al Louvre, furono eseguiti dal Mantegna per Isabella d'Este, marchesina di Mantova.

2) Celebri la *Madonna* detta di *S. Zeno* (trittico con maestose figure di santi), oggi nella Galleria di Verona; la *Madonna* detta *della Vittoria* (1495) (fig. 331), dipinta per Francesco Gonzaga come voto per la battaglia di Fornovo (Louvre); la gran pala della raccolta Trivulzio a Milano, ecc. Altre opere di suprema bellezza sono il trittico degli Uffizi con l'*Epitania*, la *Circoncisione* e l'*Ascensione*, e il vigoroso polittico giovanile della Galleria di Brera in Milano, con burbere figure di santi.

Digitized by Google

glienti volumi e lo studio serrato dell'anatomia prendono il sopravvento sulla bellezza pura. L'ultima sua opera, il *Cristo morto* della Pinacoteca di Brera (fig. 333) uno dei prodigi dello scorcio, rasenta quasi l'orrore. Nulla di piú tragico di quel corpo cereo e rigido, trafitto da piaghe esangui, che volge verso lo spettatore la pianta dei piedi. Ma l'eccesso di ricerca prospettica turba la commozione pura che è, con la bellezza della forma, il fine supremo dell'arte.

§ 3. **La pittura ferrarese. - Il Tura e il Cossa.** - A Ferrara l'influenza della scuola padovana si fece sentire congiunta con quella di Piero della Francesca, che in quella città aveva compiuti importanti lavori. Il primo grande maestro ferrarese è Cosimo o Cosmè Tura (1430-1495), pittore di corte dei duchi Borso ed Ercole I d'Este. Lo stile del Tura è caratterizzato dai contorni duri e taglienti, dai volti smorfiosi ed espressivi, dai panneggi spigolosi e metallici, nonché dal colore ricco e dal gusto per le architetture. È un artista straordinariamente tipico, la cui ruvidità ha qualcosa di germanico. Osservate quanta forza si sprigioni dalla sua quasi selvaggia figurazione di *S. Gerolamo nella spelonca* (Londra) (fig. 334). Qualità simili e la stessa acerba magrezza disegnativa si notano nella sua gran pala con la *Madonna e Santi*, del Museo di Berlino, e nell'*Annunciazione* del Duomo di Ferrara, inquadrata in una fronzuta architettura che si apre in un paesaggio dalle montagne di vivo macigno a strapiombo.

Francesco del Cossa (1435-1480 circa), collaboratore ed amico del Tura, si accosta a lui nell'acre efficacia dei tipi, nell'intaglio secco dei volumi e nello smaltato colore, ma cerca e trova talora una dolcezza ignota al collega ferrarese: per esempio nella squisita *Annunciazione* della Galleria di Dresda (fig. 335), abbellita di tanti particolari decorativi, incassata nella magnificenza dei marmi colorati. Il Cossa è autore dei tre piú belli affreschi (anzi *encaustici*) della celebre serie del palazzo estense di *Schifanoia* a Ferrara, che rappresentano con sottili allegorie e saporose scene di costume i Mesi dell'anno. Ciascuno dei dodici riquadri (1) è diviso in tre fascioni: nel piú

1) Solo sette se ne conservano, e la maggior parte in pessimo stato. Piú mani vi hanno collaborato: tutti seguaci del Tura, e quasi certo il Tura stesso.

Digitized by Google

alto, la Divinità pagana preposta ad ogni Mese, è raffigurata sul carro trionfale, fra gruppi di persone intente alle occupazioni protette da essa; nel mediano si vedono i segni dello Zodiaco, su fondo azzurro, tra figure realistiche di oscuro significato; nell'inferiore, assistiamo a scene della vita di corte, ritratte con un'efficacia stupenda su fondo di ricche architetture e di liete campagne. Tutta la vita del tempo si rispecchia in questo ciclo senza pari: assistiamo ai passatempi, ai concerti, alle cacce, alle cavalcate, alle corse dei cavalli, alla vendemmia, confusi tra gli eleganti cortigiani della corte di Borso d'Este, il quale è presente, caccia l'airone, fa l'elemosina a un povero, s'intrattiene in un crocchio di dotti e amministra la giustizia. Il Cossa, nei tre riquadri del *Marzo* (Trionfo di Minerva) (fig. 337), dell'*Aprile* (Trionfo di Venere), e del *Maggio* (Trionfo d'Apollo), è pieno di vena poetica e cavalleresca. Si sentono in quell'arte, cosí fantasiosa e verace nello stesso tempo, cosí intagliata e pure succosa, smagliante di brio e di colore, la gioia di vivere e l'ebbrezza di creare che distingueranno la futura poesia ariostesca. Nel 1470, il maestro si recò a Bologna, dove risiedette fino alla morte, godendovi il favore dei Bentivoglio, signori della città (1).

Ercole Roberti (1455 circa -1496), il terzo grande campione della pittura ferrarese del Quattrocento (fig. 336), vissuto nella sua città e a Bologna, se non possiede l'energia primitiva del Tura né la fantasia ubertosa di Francesco del Cossa, ha una virtú che manca ad entrambi: la sobrietà, il bisogno di linee pure e succinte. In lui si sente lo spirito dei tempi nuovi, l'anelito verso la sintesi. Il suo capolavoro è la monumentale pala d'altare con la *Madonna in trono*, della Galleria di Brera in Milano: attraverso alla base traforata dell'eccelso trono si scorge un arioso paesaggio con una città sul mare (2).

1) Opere principali del Cossa, oltre a quelle citate: la *Madonna di S. Petronio*, nella Pinacoteca di Bologna; S. *Giovanni Battista e S. Pietro*, in quella di Milano; la brillante predella con *Miracoli di S. Vincenzo Ferreri*, nella Pinacoteca Vaticana.

2) Al primo decennio del 500 risale uno dei monumenti della pittura decorativa ferrarese: il soffitto frescato d'una sala nel *Palazzo Costabili* in Ferrara, con un finto loggiato quadrangolare aperto sul cielo, e un popolo gaio ed elegante di donne, di musici e di puttini che vi si affacciano guardando in giú. Il potente pittore che gioca qui col motivo mantegnesco della *Camera degli Sposi*, è mal noto: chi ci vede *Ercole Grandi*, alunno di Lorenzo Costa, chi un maestro ferrarese mantegnesco.

Digitized by Google

§ 4. **La pittura a Bologna. - Il Francia e il Costa.** - A Bologna la pittura, dapprima tutta giottesca, prese nuova forza con l'avvento dei maestri ferraresi: in specie il Cossa e il Roberti. È a contatto con le loro opere che FRANCESCO RAIBOLINI, detto il FRANCIA (1450-1517), il maggior pittore bolognese del Rinascimento, svolse la sua vocazione piuttosto tardiva. Le sue pitture datate risalgono al 1490; prima si era dedicato all'arte dell'orafo, dell'incisore e del medaglista. Il Francia subí l'influsso del suo amico e collaboratore Lorenzo Costa, ferrarese, che accrebbe forza disegnativa e spirito di osservazione nella sua maniera, alquanto debole di modellato e propensa agli abbandoni sentimentali. Ma è proprio per l'ingenuità e per la schiettezza del sentimento religioso, che l'arte del Francia è ancora tanto viva per noi. Egli possedeva il dono della tenerezza, il fascino della fede umile che cerca, per esprimersi, le forme piú dolci e serene. Con le sue Madonne monacali, pensierose e cancellate dal mondo, genuflesse sull'erba o assise senza vanagloria sul loro trono basso, inclinata la testa come un fiore; coi suoi angioletti ingenui che suonano la viola o giungono le mani, seduti sul plinto rabescato del trono; coi suoi santi timidi e quasi fanciulleschi, che non si estollono, ma pregano e adorano in ginocchio; coi suoi paesaggi di sfondo verdolini e azzurri, nei quali ripulsa la mite ondulazione delle colline emiliane, il Francia tocca le corde piú armoniose della nostra sensibilità. Egli è mansueto signore d'un mondo molto affine a quello del Perugino. E col maestro troppo fecondo di Città della Pieve, condivide i difetti: la ripetizione manierata dei motivi, la pigrizia mentale, l'abuso delle espressioni e delle pose sentimentali, la tecnica spesso superficiale e levigata. Le chiese di Bologna e le gallerie di tutta Europa posseggono sue tavole. Abbiamo riprodotta come modello della sua arte silenziosa e sognante, talora un po' fredda, l'*Annunciazione* della Galleria di Brera a Milano (fig. 339), mirabile anche per la bellezza del paesaggio con macchie d'alberi e case che si specchiano in un placido stagno; ma avremmo potuto invece riprodurre, la soave *Adorazione del Bambino*, nella Pinacoteca di Bologna, o l'olezzante *Madonna della siepe di rose*, della Pinacoteca di Monaco, oppure la patetica lunetta della *Pietà*, nella Galleria di Londra... Fra le innumeri *Madonne con Santi*,

Digitized by Google

dipinte dal devoto e operoso maestro, la piú completa e la piú bella ci sembra quella che brilla di caldi colori sull'altare della Cappella Bentivoglio a S. Giacomo Maggiore in Bologna. A pochi passi da quel sacello gentilizio si apre *l'Oratorio di S. Cecilia*, con le pareti coperte d'affreschi, narranti le storie della Santa: è il maggior monumento della scuola bolognese del '400. Vi figurano il Costa, il Francia, e i loro allievi *Amico Aspertini*, il *Tamarozzo*, ecc. (1). La parte del Francia (due affreschi) è la piú bella. La scena del *Fidanzamento di S. Cecilia* (fig. 340), inquadrata in un colonnato aperto su ripide colline, contiene figure d'una purezza e d'una poesia da emulare il Ghirlandaio (2).

LORENZO COSTA

Molto differisce dal Francia il suo collaboratore LORENZO COSTA (1460-1535). Benché sia ferrarese, lo si accoglie tra i maestri di Bologna, perché operò lungamente in quella città, finché la caduta de' suoi protettori, i Bentivoglio (1506), non lo costrinse a cercar rifugio presso i Gonzaga a Mantova. « Il Costa — dice molto pittorescamente Adolfo Venturi — ricercava nella cute; Francesco Francia nel cuore; quegli irrequieto e mutevole, questi sempre tranquillo e uguale. Anche lui si era provato a rendere i sentimenti di estasi religiosa; ma la sua natura un poco materiale, incapace d'intesser fiori di grazia, ricorreva a macerare, ad assottigliare i corpi ed a curvarli come rami di salici piangenti. » Vedete definito benissimo in queste parole il Costa, grafico intenso, come tutti i Ferraresi, ma portato a cercare grazia e sfumatura nell'esempio spontaneo del Francia. I suoi quadri vanno, col progredire dell'artista, dalla durezza degna di Cosmè Tura, della *Madonna con la famiglia Bentivoglio*, in S. Giacomo Maggiore di Bologna (3), all'eleganza manierata del *Regno delle Muse* (1506) (fig. 338), allegoria dipinta per Isabella d'Este. Frescando accanto al Fran-

1) Fra gli alunni del Francia è degno di speciale nota il ferrarese *Timoteo Viti* (1469-1523) che fu il primo maestro di Raffaello, salvo a seguirlo come alunno piú tardi, quando ebbe compreso di che ali fosse dotato l'Urbinate.

2) Il Francia, durante la vecchiaia, godette la venerazione del giovane Raffaello, e invece d'invidiarne la fama sorgente, come vorrebbe il Vasari, gli indirizzò un sonetto in cui gli prediceva il piú brillante avvenire.

3) Pei Bentivoglio il Costa dipinse su tela e a tempera anche due allegorie artificiose e secche, il *Trionfo della Morte* e il *Trionfo della Fama*, che sono rimaste nella Cappella Bentivoglio, accanto alla citata Madonna coi ritratti di quella famiglia.

Digitized by Google

cia, nell'Oratorio di S. Cecilia, il ferrarese affusola e sveltisce le figure, sparpagliandole in ameni paesaggi. Le opere piú compatte e riposate di questo pittore inquieto, che ha piú stili e piú mete, sono le due *Madonne fra Santi*, conservate in S. Petronio e in S. Giovanni in Monte, a Bologna: è visibile in esse l'influenza pacificante di Ercole Roberti, che amava le linee semplici e larghe.

La scuola bolognese, dopo questa tranquilla primavera, non ebbe estate. La vedremo rifiorire, ma in forme accademiche e riflesse, nei primi anni del Seicento, nell'arte dei Carracci e dei loro seguaci.

§ 5. **Le origini della pittura veneziana. - Il Pisanello.** - La pittura veneziana del secolo XIV e di parte del successivo ondeggiò fra lo stile giottesco che spirava da Padova, il suo potente influsso, tra la ieratica maniera bizantina che s'imponeva da Oriente, e l'irto gotico tedesco. Quando, verso il 1422, la Signoría volle far decorare le sale del Palazzo Ducale, si rivolse a maestri non del luogo: ad ANTONIO PISANO, da Verona, detto il PISANELLO, perché figlio d'un drappiere pisano, e a GENTILE DA FABRIANO. Il Pisanello (1397-1455) fu un grande randagio: lo troviamo a Pavia, a Venezia, a Mantova, a Verona, a Ferrara, a Rimini. Ovunque lascia tracce della sua fervorosa attività artistica. I Signori italiani — Malatesta Novello, Lionello d'Este, Alfonso V d'Aragona, Ludovico III Gonzaga, ecc. — i gentiluomini e gli umanisti si disputano l'onore d'essere ritratti nelle splendide *medaglie* che recano l'impronta elegante e vigorosa del suo genio e del suo cesello (1). Le poche pitture superstiti di lui ci rivelano un temperamento artistico oggettivo, curioso e ingegnoso come quello di certi maestri dell'Europa settentrionale o di alcuni miniatori e disegnatori orientali. Pisanello accumula in numerosi disegni a penna il tesoro delle sue osservazioni giornaliere, e ne fa un uso geniale in piccoli quadri, pieni di fogge strane, di splendide stoffe, di cani e di cavalli, vivi nel particolare come miniature fiamminghe, e signorili e decorativi nel complesso come composizioni araldiche. L'affresco in S. Anastasia a Verona, con *S.*

1) Non solo nel bronzo delle medaglie il Pisanello ritrasse i suoi protettori, ma su tavola, coi colori. Il suo ritratto piú tipico e piú bello è quello di *Lionello d'Este*, all'Accademia Carrara di Bergamo.

Digitized by Google

*Giorgio che libera la figlia del re*, non è che un emporio di mode e una mostra di cavalli ben bardati; nella *Visione di S. Eustachio* (Londra) (fig. 341), la scena silvestre è popolata di bracchi, levrieri, cervi, lepri, aironi, dipinti con meravigliosa finezza. Il Pisanello insomma è un grande *rappresentatore*, un vignettista di genio. E in questo rassomiglia al suo collaboratore in Venezia, a Gentile da Fabriano, tanto più intenerito, più lirico di lui.

§ 6. **La scuola di Murano.** - L'arte di questi due maestri forestieri pare che a Venezia non abbia avuto seguito; ma è da credere che sia concorsa a diradare col suo fresco spirito di verità il gusto, perdurante nella città delle lagune, per le dorate e barbare immagini bizantine che l'Oriente continuava ad importarvi. Mentre Gentile e il Pisanello dipingevano nel Palazzo Ducale (le loro opere condotte in quella reggia andarono distrutte), lievitavano i germi di una feconda scuola di pittori religiosi nell'isola di *Murano*, una scuola che doveva aprire i battenti alla vera pittura veneziana. I fratelli ANTONIO e BARTOLOMEO VIVARINI (seconda metà del secolo XV) sono i primi nomi illustri di quel vivaio di pittori di Madonne. Antonio si associa con un tedesco, GIOVANNI D'ALEMAGNA, e crea con lui opere ascetiche e gravi, in cui le taglienti e burbere forme del gotico tiranneggiano un conato ben veneziano di dolcezza e di floridezza nelle espressioni delle Madonne e degli angeli: tale è la grande ancona dell'Accademia di Venezia (fig. 342), con la *Vergine e quattro Santi dottori*, tipica per l'eccessivo sviluppo dei particolari architettonici. Bartolomeo Vivarini, il più giovane dei due fratelli, cessata la sua cooperazione con Antonio, produce opere più libere e vive, sempre più lontane dal tritume gotico: un soffio del maschio naturalismo del Mantegna si fa sentire nelle sue pale d'altare, piene d'una dignità quasi cupa. L'ultimo dei Vivarini è ALVISE o LUIGI (morto verso il 1503), i cui dipinti mostrano il progresso dell'arte veneziana dalla metà del Quattrocento in poi. Antonello da Messina e Giovanni Bellini sono già apparsi. Nuovi sentimenti animano la pittura religiosa, prima tetra e ascetica: la poesia della donna, la grazia del fanciullo, la magia del colore. Guardate il quadretto di Alvise, nella Chiesa del Redentore a Venezia (fig. 346).

Digitized by Google

È l'idillio della maternità e dell'infanzia: una Madonna che sembra una suora, con le mani giunte; sul suo grembo un bel bimbo addormentato che par che respiri; due angioletti col liuto, un po' pensosi, seduti sulla balaustrata di marmo, con una gamba ciondoloni; e dietro al dossale del trono, una tenda gettata su una cordicella, a nascondere la luce troppo alta del cielo; e sopra, un uccellino che saltella, attratto magari da quelle due o tre ciliege abbandonate sul marmo...

§ 7. **Carlo Crivelli.** - La pittura veneziana del Quattrocento, se per lungo tempo attinge all'Oriente, a Costantinopoli ancora cristiana od alla Basilica di San Marco, tutta musaici bizantini, l'amore per gli ori profusi nei fondi, sulle aureole, sulle mitre e sulle stole, e per le inquadrature ingombranti e lussuose, e se assimila il Mantegna nella gravità delle espressioni, nel disegno incisivo e nel gusto per le fresche ghirlande di frutti e di fiori, come ornamento alle consuete scene d'adorazione della Vergine — la pittura veneziana rapisce al cielo veneziano, al mare veneziano, al marmo dei palazzi veneziani, alla gioia del sole veneziano lo *splendore inaudito dei colori*, che sarà la gloria di quella scuola, destinata a dare al mondo i supremi genii cromatici: Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, Paolo Veronese, il Tintoretto. Tutte le malíe del colore, assaporato con infantile e insieme raffinata delizia, ci parlano nell'arte preziosa di CARLO CRIVELLI, veneziano (1430 c.-m. verso il 1493), che si stabilí presto nelle Marche e vi risentí l'influenza del mistico Niccolò Alunno, atta in parte a temprare la durezza attinta dall'artista nei suoi contatti con la scuola padovana. Le Madonne del Crivelli, dal volto ovale, pallide e austere, sono avvolte in manti di stoffa preziosa e cariche d'oro e di perle. Il pittore le circonda di massicce ghirlande di frutta, depone ai loro piedi, su gradini scheggiati di diaspro, pere, mele, ciliege, rose spiccate e mazzi di gigli; le fa grandeggiare come idoli sul marmo verde e violaceo dei troni a colonnette o sul damasco d'oro delle pareti; le circonda di Santi muti e immobili: bei giovinetti abbigliati come per un torneo, con la zazzera lunga e la bandierina bicolore; vescovi dalla faccia scrignuta che pare incisa nel legno, avvolti nei duri panneggi d'un manto variopinto e dorato; monaci scheletriti, e anacoreti rigidi e severi come ombre. Il

Digitized by Google

suo disegno è spesso duro e tagliente e non immune da sproporzioni: ma il suo colore, netto e puro come smalto giapponese, riempie di delizia i sensi e lo spirito. Egli non sa, come il Mantegna, uscire dall'angustia conventuale e andar pel mondo beandosi di cieli d'estate, di colline e di nubi; ma un'eco delle musiche libere dei cieli, un ricordo dei profumi acuti degli orti e dei giardini, un riflesso dei divini colori della natura, sempre intenta a sbocciare e a fiorire, è in quelle visciole rosse, in quei garofani che muoiono sul marmo, a' piedi della Vergine pensosa, in quei gigli e in quelle rose carmine e scarlatte che bevono un ultimo anelito di vita dai vasetti iridescenti. Le opere principali di questo artista incantevole sono conservate nella Pinacoteca di Milano (fig. 344) e nella Galleria Nazionale di Londra. L'*Annunciazione* riprodotta (fig. 345), è una delle piú abbaglianti e poetiche visioni dell'arte italiana.

§ 8. **Antonello da Messina.** - Un nuovo impulso allo svolgersi delle innate doti coloristiche dei pittori veneziani venne dalla permanenza in quella città, verso il 1475, d'un maestro siciliano: ANTONELLO DEGLI ANTONI, detto ANTONELLO DA MESSINA (1430 c.-1479). Egli viaggiò nei Paesi Bassi e vi assimilò (secondo alcuni ne sarebbe stato l'inventore, ma nulla induce a crederlo) il processo della *pittura ad olio*, noto da tempo ai maestri fiamminghi. Quel processo, importato da Antonello a Venezia e diffuso in Italia, incontrò largo favore per la bellezza e la trasparenza che conferisce ai colori e per la durevolezza che assicura ai dipinti. Antonello, oltre ad essere un pratico di prim'ordine, è dotato di un formidabile spirito di osservazione plastica. In ritratti d'una precisione allucinatoria e d'una vitalità stupenda (fig. 347) (1), mostra il meglio della sua arte, tutta oggettiva e rappresentativa. È certo nel Belgio ch'egli, a contatto con le rigorose analisi della fisonomia umana, create da GIOVANNI VAN EYCK e da RUGGERO VAN DER WEYDEN, trovò la strada del suo genio, la cui virtú consiste nello sviscerare l'aspetto d'un volto, finché la perfetta oggettivazione di esso renda la sensazione della persona presente e dell'anima individuale. Minori doti mostra

1) Uno dei piú celebri è il *Condottiero* del Louvre; bellissimi anche quelli della Galleria Borghese di Roma (tav. 347), della Collezione Trivulzio e del Castello Sforzesco di Milano, della Galleria di Londra, ecc.

Digitized by Google

Antonello nei soggetti sacri (1), intento com'è a puri problemi di masse e di luce, e all'esclusiva imitazione del vero, intorno a temi che richiedono anche sentimento e fantasia. La sua *Madonna col Figlio* nel Museo di Messina (fig. 343) mostra però un sentimento intenerito della beltà verginale. Antonello fondò una fiorente scuola nella sua Sicilia.

§ 9. **I tre Bellini.** - Verso la metà del Quattrocento fioriva in Venezia la bottega di JACOPO BELLINI (m. nel 1470), artista in cui sono sensibili gl'influssi di dolcezza di Gentile da Fabriano. Le sue Madonne, per quanto arcaiche, non sono piú rigide bambole vestite d'oro, ma pensose matrone dal volto roseo e tondo, cinto di veli e di bende. Il pittore cerca sfumature e mollezze, aspira alla tenera familiarità della pittura sacra umbra e toscana. Chiamato a Ferrara da Niccolò III d'Este, si misura col Pisanello in una gara che aveva per oggetto il ritratto del giovane Lionello d'Este: e ne esce vittorioso. Al tempo del suo soggiorno a Ferrara risalgono i numerosi disegni a matita d'argento, conservati oggi al Louvre e al British Museum, nei quali Jacopo fa lieta vendemmia di ciò che vede e di ciò che sogna: animali, architetture, paesi, scene di caccia, la vita di corte e la vita campestre, stoffe e fiori, storia sacra e mitologia. La vera grandezza di Jacopo sta in queste rappresentazioni d'un realismo lirico e d'un'immediatezza vibrante, che lo accostano ai piú grandi illustratori d'ogni tempo: al Pisanello, ai miniatori fiamminghi, al tedesco Dürer, al giapponese Hokusai.

Jacopo Bellini istruí all'arte due figli: Gentile e Giovanni, che sono, col Carpaccio, i patriarchi della pittura veneziana del Rinascimento. GENTILE BELLINI (1429-1507) spiega il suo genio sereno, rappresentativo e costruttivo, in ampie scene di vita veneziana che servono da sfondo alla rappresentazione di miracoli. La Venezia del Quattrocento, molto simile a quella d'oggi, rivive nei suoi quadri d'una documentazione scrupolosa e ordinata, coi suoi canali, con le sue case irregolari, dalle logge archiacute, dai grossi fumaioli, con i suoi ponti a dorso d'asino e le gondole che scivolano sull'acqua verde. File di ritratti viventi popolano le grandiose tavole del

1) Potenti le sue prosaiche teste di Cristo *(Ecce Homo)* e il *S. Gerolamo nella cella*, della Galleria di Londra.

Digitized by Google

l'Accademia di Venezia, descriventi il *Ritrovamento della Croce*, il *Miracolo della reliquia della Croce*, o una *Processione in piazza S. Marco* (1496), che si snoda sul fondo di marmi, di musaici e d'oro della vecchia Basilica gloriosa. Gentile Bellini fece progredire la pittura veneziana in tutti i sensi: la fissò come un limpido obbiettivo sulla verità pittoresca degli spettacoli quotidiani della sua città, l'agguerrì di scienza prospettica, la imbevve di luce e d'aria libera. La sua fama era tale che la Signoría lo incaricò, insieme col fratello Giovanni, di restaurare le pitture del Pisanello e di Gentile da Fabriano, nel Palazzo Ducale, lo nominò pittore ufficiale della Repubblica e lo mandò a Costantinopoli, presso il sultano Maometto II, che aveva chiesto a Venezia il suo piú degno pittore. La magnifica tavola della Pinacoteca di Brera, che rappresenta la *Predicazione di S. Marco ad Alessandria* (1507) (fig. 348), prova quale tesoro avesse fatto il suo spirito d'osservazione, durante quel viaggio in Oriente, che fruttò all'arte il mirabile ritratto di *Maometto II*, nella Galleria Nazionale di Londra.

Il fratello minore di Gentile, GIOVANNI, chiamato il GIAMBELLINO (1428 c.-1516), formato come lui sugli esempi mantegneschi, vince di gran lunga il fratello nella ricchezza del temperamento pittorico e nella profondità del sentimento. Gentile è un brillante cronista; Giovanni è un commosso poeta. La sua arte è tutta cosa viva, evolventesi col gran fiume del tempo, diretta verso una perfezione ideale di forma e di contenuto. Fra le sue prime Madonne secche e tristi, e le sinfoniche pale dell'ultima maniera, accoglienti, fra i marmi d'una suntuosa cappella, intorno a Maria nell'orgoglio sereno della sua maternità, Santi maestosi e mansueti e Sante dall'olezzante grazia, ci corre la distanza che separa il doloroso Medioevo dal Rinascimento ebbro di bellezza e d'umanità. I colori cantano su una gamma ricca, calda e voluttuosa. Le forme trovano nella pienezza generosa d'un'ispirazione trasfiguratrice un incanto nuovo d'armonia e di forza. Giovanni Bellini ci dà una piú alta idea del divino e in pari tempo un senso piú profondo della poesia e del dramma dell'umano. Quell'uomo grave e dolce come un monaco, che empie il Quattrocento veneziano con la sua statura da gigante, tutto sa e tutto può: dipinge con tragica potenza lo strazio dei Santi, degli Angeli e delle pie Donne che reggono il corpo piagato ed esa-

Digitized by Google

nime di Cristo (fig. 349), e minia nei fondi, paesaggi d'una soavità squisita; effigia dal vero e rende immortali, in ritratti gravi e incisivi, i Dogi dal berretto a gobba e dalla cappa di broccato giallo e oro (fig. 352), e i gentiluomini in zazzera del suo tempo sereno, che sui volti umani non imprimeva, come il nostro, il segno della stanchezza e della sfiducia; empie le cappellette dalla cupola d oro, in cui sfuma intorno alla giovane Madonna, intenta a carezzare e mostrare il suo bel Fanciullo, l'incenso delle preghiere, con gli accordi e i canti di nettàrei angioletti, assorti a pizzicar liuti, a menar l'arco sui violini, a muover le dita sui fori d'un clarino, deliziosi nelle loro vesticciuole succinte, nel tesoro delle loro capigliature bionde, ricciute. Il trittico della sacrestia dei Frari, a Venezia, che abbiamo riprodotto (1488) (fig. 350), è un modello immortale della pittura religiosa che raggiunge lo spirito attraverso alla serena bellezza d'una sensualità vereconda, avida di offrire a Dio il miracolo delle forme e dei colori della vita, ricreato dall'arte. Nella celebre *Pietà*, della Pinacoteca di Brera (circa 1470) (fig. 349), non si sa se ammirare di più la potenza del drammaturgo o la prodigiosa grandezza del plastico. Dalla bottega di Giovanni Bellini, che visse novant'anni ed operò con mano ferma sino all'ultima ora (le ultime opere mostrano l'influsso dei suoi discepoli d'avanguardia), uscí una frotta di alunni insigni: alcuni, come ANDREA PREVITALI, VINCENZO CATENA e CIMA DA CONEGLIANO, si mantengono nell'orbita tranquilla della visione religiosa del maestro; altri — il GIORGIONE, TIZIANO, PALMA IL VECCHIO — si slanciano nel vortice di luce della bellezza profana, e creano, sulle orme del suntuoso colorista e del disegnatore magnanimo, quel sogno tumultuoso e purpureo ch'è la pittura veneziana del Cinquecento (1).

§ 10. **Il Carpaccio.** - Venezia che aveva già avuto il suo grande descrittore in Gentile Bellini, ebbe il suo narratore fe-

1) Opere principali del Giambellino, oltre alle citate: la *Madonna e sei Santi*, e la *Madonna* detta *degli alberetti*, all'Accademia di Venezia; la gran pala con la *Madonna e quattro Santi*, in S. Zaccaria a Venezia; la *Cena in Emmaus*, nella chiesa di S. Salvatore a Venezia; la *Trasfigurazione*, nel Museo di Napoli; la *Resurrezione*, nel Museo di Berlino, ecc. Un incendio ha distrutte le sue grandiose pitture della Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale, che rappresentavano episodi della lotta di Venezia contro Federico Barbarossa.

Gentile Bellini era il grande descrittore di Ve
Vittorio Carpaccio era il festoso narratore di Venezia

Digitized by Google

stoso e variopinto in VITTORE CARPACCIO (noto dal 1486 - m. nel 1525 c.) (1). Per commissione di confraternite o *scuole*, egli eseguí le sue celebri serie di pitture con le *Storie di S. Orsola* (oggi all'Accademia di Venezia) (fig. 353), e di *S. Giorgio* e *S. Gerolamo* (S. Giorgio degli Schiavoni, a Venezia). Il Carpaccio, educatosi alla scuola di Murano e all'esempio di Gentile Bellini, per tutta la vita non riuscí a liberarsi da una certa secchezza di disegno, che però non nuoce allo svolgersi della sua meravigliosa fantasia di narratore di leggende e di descrittore della vita veneziana. Con una libera ingenuità da fanciullo che sgrana gli occhi, il letizioso artista accumula nelle sue tele mille particolari pittoreschi e curiosi, erge nei fondi città babeliche e irreali, sprofonda la sua cristallina visione nei canali veneziani dalle rive formicolanti di gente, o la slancia nei panorami marini d'una Brettagna o d'un' Inghilterra immaginarie; compromette la gravità d'un ricevimento d'ambasciatori o d'una disputa di dottori con la presenza d'una bertuccia e con la zampa sospesa d'una gallina che razzola sul marmo; dipinge S. Gerolamo in una cella che è un bazar d'arredi, di libri, di statue; e, nel rappresentare senza il minimo senso tragico, il martirio di 10.000 cristiani o l'eccidio di S. Orsola e delle sue numerose compagne, per poco non individua un per uno i supplizi e le morti, senza però inorridirci affatto, tanto è pacifica la sua visione. Folle intere si muovono nei suoi quadri, e ben inteso, festose folle di Veneziani vestiti splendidamente, se anche l'azione si svolge a Roma, o in Alessandria d' Egitto, o in Brettagna. Ma il tumulto dei dipinti del Carpaccio è mite e musicale come la sua anima, che crea la meravigliosa pagina di estasi mattinale e di silenzio: il *Sogno di S. Orsola* (fig. 354). Precisa come una cronaca, vivace come una miniatura, la sua pittura ha la calma melodiosa d'un fregio antico. Nei soggetti in cui l'argomento lo trascina meno verso l'abbondanza narrativa, Vittore trova, con le consuete freschezze smaglianti del colore, pienezza e grazia ideale di forme e sovrano equilibrio di composizione: per esempio, nella grande *Presentazione al Tempio*, dell'Accademia di Venezia (1510) (fig. 351), pala in tutto degna di stare accanto alle piú solenni del Giambel-

1) C'è chi lo crede nativo di Venezia, chi di Capodistria. Si vuole che sia stato a Costantinopoli con Gentile Bellini.

Digitized by Google

lino, e, come quelle, allietata da tre maliosi angiolini musici.

Tra i pittori che operarono in Venezia sul finire del secolo XV e nei primi anni del successivo, — tutti nella benefica orbita dei Bellini — ricorderò ancora GIOVANNI MANSUETI, seguace timido di Gentile in grandi quadri troppo minuziosi, di miracoli; MARCO BASAITI (m. dopo il 1521), abilissimo nei paesaggi di sfondo; BARTOLOMEO VENETO, pittore malnoto, a cui si attribuiscono alcuni ritratti meravigliosi; e il netto imperturbabile GIOVAN BATTISTA CIMA, detto CIMA DA CONEGLIANO, dal nome del suo paese natale (1459 c.-1517 c.). I quadri d'altare del Cima sono tipici per la calma gravità delle figure di santi, per l'immobilità delle loro pose, per la bellezza dei paesaggi alpestri, ispirati a luoghi del Friuli, e — lode che, in maggiore o minor grado, compete a tutti i maestri veneziani — per lo splendore e la trasparenza del colorito (fig. 355) (1).

**§ 11. La pittura a Vicenza e a Verona.** - Mentre a Venezia la grande scuola dei Bellini fruttificava in opere gloriose, alcune scuole locali fiorivano sulla terraferma dello Stato veneto. Le piú importanti sono quelle di Vicenza e di Verona, soggette alla duplice influenza del Mantegna e dei Bellini. Il maggiore artista della scuola vicentina è BARTOLOMEO MONTAGNA (1450-1523 c.), d'origine bresciana, buon colorista e disegnatore robusto e fermo, non senza qualche ispidezza. Tra le sue opere capitali si annoverano la *Pietà* della chiesa di Monte Berico presso Vicenza, e la grande tavola d'altare, della Galleria di Milano, con la *Madonna in trono fra quattro Santi* (fig. 356).

A Verona, dov'erano nati Altichieri da Zevio e il Pisanello, il terreno si rivelò piú fecondo, ma non diede alcun artista della statura del Montagna. Tra i nomi piú eletti della scuola sono da ricordare LIBERALE DA VERONA (1451-1536), uno dei miniatori piú squisiti del Rinascimento (fig. 367) e autore della bella e curiosa tavola della Galleria di Brera, con *S. Sebastiano* sullo sfondo d'un canale di Venezia; FRAN-

1) Opere principali del Cima: la *Madonna detta degli aranci* e l'*Arcangelo Raffaele e Tobiolo*, all'Accademia di Venezia; la *Natività*, nella chiesa del Carmine a Venezia; *S. Pietro in trono e due Santi*, nella Galleria di Milano (fig. 355). Il Cima ha, come il Giambellino, dipinto molti quadri in mezze figure.

Digitized by Google

CESCO MORONE (1474-1529), che firma grandiosi e soavi quadri di Madonne, allietati da ridenti paesi e da ghirlande di verzura e ninnoli d'ambra e cristallo, al modo mantegnesco (fig. 358); GEROLAMO DAI LIBRI (1474-1556), festoso colorista e idillico delizioso in opere piene di campagna, come la *Madonna dei cedri*, della Galleria di Londra (fig. 357).

**§ 12. La pittura in Lombardia e in Piemonte.** - Il fondatore della scuola pittorica milanese è il bresciano VINCENZO FOPPA (n. verso il 1425 - m. nel 1515 o 16), che lavorò quasi sempre a Milano e a Pavia. Nella sua pittura sono manifeste le influenze della scuola padovana (vi è chi lo fa allievo dello Squarcione), influenze che il suo temperamento assimila ancora piú che nelle forme, nel sentimento della vita energico e pensoso. Il Foppa, primo diradatore della caligine gotica in Lombardia, sunteggia le qualità della scuola: è austero di colore e netto di tratto, ama l'antichità classica e la prospettiva, è realista coscienzioso e sobrio. Nel *S. Sebastiano* di Brera (fig. 359) mostra, oltre a doti d'anatomista, una rara ampiezza di forme e uno spirito di sintesi potente. La sua opera ci è giunta cosí smembrata che riesce difficile farsi un'idea completa di quest'artista aperto a piú influenze, preoccupato di ricerche luministiche e di rilievo plastico, disuguale nelle singole manifestazioni. È ai Foppa e alla sua scuola che vengono attribuiti i bellissimi affreschi della Cappella Portinari, in S. Eustorgio di Milano, costruita da Michelozzo: i *Dottori della Chiesa*, nei pennacchi; l'*Annunciazione* e l'*Assunzione* nei sottarchi, e le *Storie di S. Pietro Martire* nei lunettoni. Lo stile di queste pitture è vigorosissimo, pieno di forza prospettica e di drammaticità. Le teste hanno un'intensa efficacia ritrattistica. I due seguaci del Foppa, BERNARDINO BUTTINONE e BERNARDINO ZENALE, ricadono spesso nella durezza gotica e nella meticolosità. Invece il suo discepolo AMBROGIO DA FOSSANO, detto il BORGOGNONE o BERGOGNONE (n. verso il 1460 - m. dopo il 1522), è uno dei piú espressivi pittori della devozione d'un tempo ormai lontano. La grazia melanconica dei tipi, la composizione quasi ieratica, l'atmosfera raccolta e calma degli interni in cui si svolgono le storie sacre (fig. 360) o le mute contemplazioni dei santi intorno alla Madonna, il lavoro paziente e scrupoloso del pennello che carezza ogni ruga, ogni ciocca

Digitized by Google

di capelli, ogni rabesco dei manti e delle tuniche damascate e dorate, tutto concorre a far dimenticare le mende di quell'arte tutta di chiesa: la prospettiva non impeccabile, le frequenti ripetizioni, l'assoluta mancanza di senso del moto e di drammaticità. Eppure, cosí com'è, il Borgognone è uno dei maestri piú suggestivi del suo tempo, povero di aspirazioni intellettuali ma ricco d'intima poesia. Lavorò molto a Pavia, a Lodi e a Milano: in quelle tre città sono rimaste le sue opere principali: prima per importanza la decorazione della Certosa di Pavia. La sua maniera subí un'evoluzione poco sensibile: Michelangelo e Leonardo avevano già aperto all'arte l'immensità d'un nuovo mondo, e il Borgognone continuava a pennelleggiare le pallide e melanconiche Madonne, i cui occhi pudicamente abbassati, non vogliono guardare in volto la vita.

Verso la fine del Quattrocento, il Bramante e soprattutto Leonardo da Vinci segnano per la pittura lombarda il principio d'un'era nuova. Di Leonardo vi parlerò oltre. Qui accenno a DONATO BRAMANTE, come a pittore. Robuste e grandiose figure a fresco di guerrieri e di poeti, in finte nicchie architettoniche, provenienti dalla casa Panigarola in Milano, e conservate in quella Pinacoteca, provano le virtú pittoriche dell'Urbinate, in uno stile che deriva la monumentalità eroica da Melozzo da Forlí. Col Bramante non bisogna confondere un altro grande maestro della scuola lombarda: il suo discepolo BARTOLOMEO SUARDI, detto il BRAMANTINO (n. dopo il 1480?). Costui, colorista argenteo, ama, come il suo maestro, le forme ampie e i vigorosi rilievi, i panneggi copiosi e i fondi d'architetture classiche. La sua personalità era cosí forte che il magnetico Leonardo gli passò accanto senza turbarlo. Un ultimo pittore voglio ricordarvi, che lavorò in Lombardia: il ferrarese BOCCACCIO BOCCACCINO (noto dal 1497,-m. nel 1524 c.), tipico per la veneta limpidezza del colore, per la poesia delle sue composizioni sacre e per i bei volti donneschi rotondi, con gli occhi simili ad acini iridati d'uva bionda. Il Boccaccino visse a Cremona e vi creò una scuola di valore.

In Piemonte la pittura si sviluppò tardi. MARTINO SPANZOTTI da Casale (m. verso il 1528), MACRINO D'ALBA (1470 c.-m. prima del 1528) e DEFENDENTE FERRARI di Chivasso (circa 1490-ancora vivo nel 1530) avanzano nel Cinquecento, come il Borgognone, ignari delle nuove conquiste, paghi del mondo

Digitized by Google

angusto e sereno delle loro pale d'altare, in cui arde la fiamma d'una fede immacolata: timido e germinale lo Spanzotti, maestro del Sodoma; duro e poderoso Macrino, Defendente spesso tenero come un'Umbro, visibilmente toccato dal gusto per la ricchezza materiale, attraverso all'arte francese e tedesca.

§ 13. **La pittura nell'Italia meridionale.** - Giotto aveva affrescato a Napoli: la tradizione del suo stile rimase a lungo viva in quella città. Sotto Renato d'Angiò e Alfonso d'Aragona vennero in gran voga nel regno napoletano i quadri fiamminghi. Le influenze nordiche, intrecciate alle gotico-spagnuole ed alle correnti piú intense dell'arte italiana, impedirono il formarsi in quella regione d'una scuola originale. Nel primo quarto del '500, porta a Napoli la nota di pienezza della pittura fiorentina e umbra il veneziano ANTONIO SOLARIO, detto lo ZINGARO, al quale si attribuiscono oggi i begli affreschi del chiostro di San Severino in quella città, con la *Leggenda di S. Benedetto*, narrata con molta vivezza su sfondo di paesaggi.

In Sicilia, oscuri maestri pisani concorsero per primi a sciogliere alla vita i duri schemi bizantini. Nella formazione d'una pittura locale predominò piú tardi l'arte catalana, finché non sorse il genio d'ANTONELLO DA MESSINA che per molti anni si trattenne nella città natale e vi divulgò la pratica e il gusto del bel dipingere, imparati in Fiandra e a Venezia, e vi fondò una scuola che fiorí d'uomini e di opere.

Digitized by Google

## Capitolo VII

# LE ARTI MINORI NEL QUATTROCENTO

Non vi fu forma d'attività artistica che, durante il Rinascimento, non trovasse la sua perfezione. Prima di tutto, l'arte decorativa e applicata. È un fervore unico di bellezza che invade la vita, che crea il bisogno d'eleganza e di grazia nelle minime suppellettili, e che fa appello alla genialità, all'ingegnosità e al buon gusto degli artisti: i quali non credono d'abbassarsi restringendo il campo materiale della loro attività, e si prestano ad abbellire la vita privata come abbelliscono il culto e la vita pubblica. Se tu entri in un palagio o in una villa fiorentina del Quattrocento, vedi che tutto vi è ispirato a sobria eleganza, che lo *stile*, dono divino degli artefici di Toscana, nobilita e aggrazia ogni cosa. Le cassapanche e i cassoni dei letti sono miniati o rilevati a foglie e fiori, gli stipi messi a tarsie, i soffitti gremiti d'intagli. Sulle coppe e i vasi di Faenza e di Deruta riddano le chimere e i silvani; una lucernetta di bronzo sbalzato pende davanti ad una Madonna dai teneri colori di smalto robbiesco. Si chiede all'artista che decori con le Metamorfosi d'Ovidio o con le favole omeriche il gabinetto da studio, che faccia il ritratto al padron di casa, preciso o abbellito con discrezione, e che nel *tondo* soave, succeduto all'irto trittico del Medioevo, dipinga una Madonna dal tipo locale, su un fondo di rosai o di architetture patrizie. Scultori di prim'ordine, come Desiderio, Benedetto da Rovezzano, Giuliano da Sangallo, Ambrogio da Milano (fig. 366), trasformano in meraviglie d'arte i camini e gli acquai da sala, sulle cui lastre

Digitized by Google

di marmo gli Amori trascinano ghirlande o ruzzano coi satirelli.

La decorazione delle stanze signorili era ispirata ad una ricchezza sobria, che sdegnava gli effetti volgari. Vi avevano gran parte le pitture murali, le tappezzerie, le spalliere di legname intarsiate e dipinte e i cuoi lavorati. Uno speciale campo alla pittura offrivano le spalliere che correvano lungo le pareti, le cassapanche e i forzieri nuziali, sul sui esterno si narravano col pennello storie mitologiche e leggende e si figuravano trionfi e allegorie. Eccelsero nell'ornamento dei cassoni Dello Fiorentino, Domenico Veneziano, il Pesellino, Paolo Uccello, piú tardi Sandro Botticelli e Piero di Cosimo. Una delle spalliere dipinte piú interessanti è quella conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze (fig. 365), e che contiene una minuziosa e vivace rappresentazione delle *Nozze di Boccaccio Adimari con Lina Ricasoli* ed ha per isfondo la piazza del Duomo di Firenze, com'era nel 1420.

Parallelamente alla pittura minore, fiorivano la *scultura* e l'*intarsio in legno*, in special modo come annessi dell'architettura. Gli stalli delle chiese, gli armadi delle sacrestie, i panconi delle magistrature, si adornavano di ricchi rilievi scolpiti, o emulavano la pittura con la gradazione di tinte delle incrostazioni e delle tarsie. Nell'opera di tarsia, tanto geometrica e ornamentale, quanto a disegno prospettico, a figure d'uomini e storie, fecero cose mirabili Giuliano e Benedetto da Maiano, Baccio d'Agnolo, Giuliano e Antonio da Sangallo, ecc. A Firenze prosperava l'industria d'arte delle *cornici da quadro* architettoniche, ornate di fantasiosi rabeschi a oro su fondo azzurro.

La *miniatura*, uscita dalle strettoie gotiche, si espandeva ora elegante e gioiosa sui corali delle chiese e sui codici profani delle biblioteche. In opposizione alla miniatura francese e fiamminga contemporanea, che era ispirata ad un minuzioso realismo, la miniatura italiana si compiaceva di aggraziate ornamentalità a base di fiori e fogliami, di animali e mostri, di rabeschi e di figure umane. A Firenze operavano sulle candide pergamene, con pennelli amorosi, FRA' LORENZO MONACO (m. nel 1425?), anche pittore di tavole e frescatore; il BEATO ANGELICO; ATTAVANTE DEGLI ATTAVANTI (1452-1517 c.), uno dei piú celebri maestri dell'arte, che da Firenze si poneva a servizio di Mattia Corvino re d'Ungheria, e lavorava per Fede-

Digitized by Google

rico da Montefeltro (1); e GHERARDO DA FIRENZE, che ornava di fresche pitture, bibbie e messali per quel munifico re d'Ungheria e per Lorenzo de' Medici. Siena affidava l'ornamentazione dei superbi corali del suo Duomo ad artisti settentrionali: a GEROLAMO DA CREMONA, a LIBERALE DA VERONA e a GEROLAMO DAI LIBRI. Liberale da Verona, che già conoscete, anche nelle iniziali miniate e nei quadretti membranacei è grande e affascinante pittore. Vedetene la superba *Epifania* d'un corale della Libreria Piccolominea in quel Duomo (fig. 367), d'un'animazione sorprendente e d'un sorriso delizioso di colori. Le forme temprano di soavità un che d'incisività mantegnesca. Del pari le miniature di Liberale, pure in quei libri da coro, raffiguranti *S. Martino che divide il mantello col povero* e *Bòrea verdazzurro che suscita col soffio la burrasca*, sono tra i capolavori della miniatura italiana, modelli d'azione viva, di fattura raffinata e di disegno fantastico. A Ferrara prosperava una scuola eccellente di miniatori, sotto la protezione di Borso d'Este (tra il 1450 e il 1471). È al buon gusto di quel principe che dobbiamo uno dei massimi capolavori della miniatura: la *Bibbia* detta *di Borso*, oggi nella Biblioteca Estense di Modena. Eseguita in dieci anni da uno stuolo d'artisti, ferraresi, lombardi e toscani (2), guidati da GIORGIO D'ALEMAGNA, contiene mille miniature, d'una freschezza e d'una finezza senza pari. Le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, trattate con larghezza pittorica e vivace realismo, non sono l'unico ornamento di quella meraviglia dell'arte alluminatoria, che deve altrettanto alla ricchezza lussuriante e alla fantasia della veste decorativa.

La *pittura su vetro*, o meglio, l'*arte della vetrata a colori*, subordinata all'architettura nel periodo gotico, vive una vita propria solo nel secolo XV, che la libera dall'antica secchezza e le infonde il realismo e la pienezza decorativa della grande pittura. Fra le piú belle invetriate italiane del Rinascimento sono da ricordare il finestrone del coro di S. Domenico a Peru-

1) Contengono miniature d'Attavante un codice con le *Rime* e i *Trionfi* del Petrarca, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, il *Messale di Mattia Corvino*, nella Biblioteca di Bruxelles, un corale del Cardinal Bessarione nella Biblioteca Malatestiana di Cesena, e parecchi corali e antifonari conservati o Firenze e altrove.

2) Tra gli altri si ricordano *Taddeo di Niccolò Crivelli*, *Franco de' Russi* da Mantova, *Marco dall'Avogaro* e il medaglista *Matteo de Pasti*.

Digitized by Google

gia (1441), del perugino FRA BARTOLOMRO DI PIETRO, ancora goticizzante in parte (1), alcune delle vetrate del Duomo di Milano, e le bellissime della Cattedrale di Arezzo, opera d'un maestro vetrario provenzale, il frate domenicano GUGLIELMO DE MARCILLAT, detto DA MARSIGLIA (1475-1537), che eseguí anche, per commissione di papa Giulio II, i finestroni del coro di S. Maria del Popolo a Roma, sui disegni d'un maestro umbro.

L'incisione a bulino su lastra di rame, la cui invenzione è attribuita senza grande fondamento all'orafo fiorentino MASO FINIGUERRA (1426-1464 c.) (2), progredisce e, da pratica titubante e rozza, diviene un'arte sicura dei suoi fini e dei suoi mezzi, con ANTONIO POLLAIOLO, che incide un brutale e poderoso *Combattimento di Centauri*, e soprattutto con ANDREA MANTEGNA, che nelle sue incisioni, ispirate alla storia sacra o all'archeologia in azione (*Trionfo di Giulio Cesare*) o al paganesimo turbolento (il *Baccanale* e il *Combattimento degli Dei marini*), esprime con segno veemente l'ampiezza del suo genio orgoglioso e dominatore. In molte stampe fiorentine della fine del secolo XV e degli inizi del seguente, è visibile l'influenza di Sandro Botticelli, che sembra abbia intagliato lui stesso qualche rame, in collaborazione coll'incisore toscano BACCIO BALDINI (3).

Abbiamo già parlato di ANTONIO PISANO, detto il PISANELLO, come pittore. Ora è tempo di dire della sua grandezza anche in quell'arte, cosí tipica del Rinascimento italiano, che è la *medaglia*. «Ritratto d'un'individualizzazione rigorosa, commentato da un'allegoria» [De Foville], la medaglia creata dal Pisanello per appagare l'orgoglio dei principi, è una meraviglia d'eleganza plastica, di sobrietà di stile e d'interpretazione psicologica. Malatesta Novello (fig. 368), Lionello d'Este, Cecilia Gonzaga, ecc., vivono l'eterna vita dell'arte nei piccoli dischi bronzei che portano il suggello imperioso del genio del

1) È stato restaurato e ricomposto di recente.

2) Si conserva di lui, al Museo Nazionale di Firenze, una *pace* od ostensorio che si porgeva al bacio dei fedeli, con l'*Incoronazione della Vergine* lavorata a niello, che, inchiostrata, sarebbe servita all'orafo fiorentino come lastra per la prima incisione.

3) L'incisione in legno *(silografia)* viene, verso la fine del Quattrocento, ad ornare il libro, sostituendosi alle miniature. Nel 1499 Aldo Manuzio stampa a Venezia il *Sogno di Polifilo*, di Francesco Colonna, illustrato da numerose silografie di grande bellezza, che sono state attribuite ai più bei nomi della pittura veneta.

Digitized by Google

maestro veronese. La sua invenzione ottenne un successo immenso. Sulle orme di quello stile cosí puro e vigoroso lavorarono MATTEO DE PASTI (1420?-1491), anche di Verona, che celebrava col bronzo le effigi inseparabili di Sigismondo Malatesta e d'Isotta da Rimini; NICCOLÒ FIORENTINO, che gittò medaglie per Lorenzo il Magnifico e per Alfonso d'Este; il mantovano SPERANDIO (1425 c.-1495 c.) che ne fuse di mirabili per gli Estensi, per gli Sforza, pei Bentivoglio e pei Gonzaga; e il comacino CRISTOFORO FOPPA, detto il CARADOSSO (144...-1527), orafo celebre e insigne medaglista, al servizio prima di Ludovico il Moro, poi, in Roma, del pontefice Giulio II. Il Caradosso mutò la tecnica propria della medaglia pisanelliana: all'opera di fondita sostituí il conio.

Il *bronzo* e il *ferro battuto* trovano nel mirabile mattino d'arte della Rinascita il loro cammino verso la bellezza. Il Ghiberti, Donatello, Antonio del Pollaiolo e Andrea del Verrocchio sono i nomi eroici della scultura bronzea: la quale assurge al decorativismo puro ed alla virtuosità abbagliante nelle opere dei veneti ALESSANDRO LEOPARDI e ANDREA BRIOSCO, detto il RICCIO (fig. 484), e se si appaga di funzioni meramente ornamentali e pratiche negli accessori esterni del Palazzo del Magnifico in Siena, battuti da GIACOMO COZZARELLI (fig. 364), non rinunzia a splendere di raffinate eleganze in quei capolavori. Tra le piú belle creazioni del ferro battuto si annoverano la superba *Cancellata della Cappella della Sacra Cintola*, nel Duomo di Prato (fig. 363), di BRUNO DI SER LAPO fiorentino, (1444), col fregio che la sormonta, di PASQUINO DI MATTEO, da Montepulciano (1461); e le lumiere esterne del Palazzo Strozzi in Firenze (fig. 362), eseguite dal fiorentino NICCOLÒ GROSSO, detto il CAPARRA, fabbro di professione, ma nell'anima tanto artista, come lo provano quegli infissi d'una rara beltà e vigoria, da essere il degno collaboratore di Benedetto da Maiano e del Cronaca, nella creazione del mirabile edifizio (1).

Infine, la seconda metà del sec. XV, segnò l'inizio dello splendore dell'arte della *maiolica*. Le fabbriche celebri di Faenza, di Deruta, di Castel Durante, di Pesaro e Urbino, di Venezia ecc., si avviarono in quel periodo, all'età aurea della ceramica

1) Leggere nella *Vita del Cronaca* del Vasari, la gustosa descrizione che quest'ultimo fa del carattere diffidente e bizzarro di Niccolò Grosso.

Digitized by Google

italiana, che occuperà la prima parte del Cinquecento. Venezia intanto continuava ad esprimere il suo genio orientale, fatto di luce e di fasto, nelle opaline meraviglie dei vetri di Murano e nell'oreficeria.

## LETTURE DEL LIBRO QUARTO

### 1. - Il Brunelleschi e la cupola del Duomo di Firenze.

Il Brunelleschi è stato il creatore dell'architettura del Rinascimento. Il suo gran merito consiste nell'avere, con opere come l'Ospedale degli Innocenti, la cappella de' Pazzi, o le chiese di San Lorenzo e di Santo Spirito, reintrodotto nell'architettura moderna le forme dell'arte antica. Ma non lo si conoscerebbe che molto incompletamente se non lo si giudicasse che da queste opere. Brunelleschi il classico, il primo dei maestri del Rinascimento, è anche l'ultimo dei maestri del Medioevo, e la sua opera piú importante, quella che ha tenuto il maggior posto nella sua vita, è un'opera che non appartiene al Rinascimento, è la Cupola di S. Maria del Fiore.

La critica antica, sulla fede del Vasari, attribuiva all'influsso dell'antichità tutto il merito di quell'opera. Siamo oggi meglio informati, e sappiamo in modo sicuro che, quando il Brunelleschi fu incaricato dei lavori, non solo il tamburo sul quale doveva elevàrsi la cupola, era terminato, ma che la cupola stessa era stata interamente progettata, in piano e in elevazione, come fu costruita (e ciò fin dal 1367) dalla celebre commissione degli otto maestri fiorentini.

La Cupola di Firenze è una concezione del secolo XIV, il risultato supremo di tutte le ricerche dei maestri del Medioevo; ed è veramente impossibile vedervi un'imitazione anche lontana d'un'opera antica. L'antichità romana ci ha ben lasciato il Pantheon, ma non è che un edificio coperto da una cupola bassa, e nel quale il concetto del verticalismo non tiene alcun posto, mentre quell'idea, essenzialmente cristiana, è preponderante nella cupola di Firenze.

Se il nome del Brunelleschi è rimasto cosí strettamente congiunto alla Cupola di Firenze, si è perché egli ebbe il merito di costruirla; è la sua scienza di costruttore che gli permise di condurre in porto l'audace concezione dei suoi precursori. Quando, per opera sua e senza il soccorso d'alcuna impalcatura, si vide quella fiera cupola disegnare la sua grandiosa curva nel cielo della Toscana, si comprese che un grande evento dell'arte si era compiuto; si ebbe il senso di vedere un'opera che superava in grandezza ciò che gli stessi Greci ed i Romani avevano tentato, e se piú tardi non fosse sorta in Roma, a imitazione di quella cupola, una cupola ancor piú bella, quanto sarebbe piú viva ancora la nostra ammirazione per il prodigioso genio del Brunelleschi!

MARCEL REYMOND, *Brunelleschi*

Digitized by Google

## 2. - Palazzo Pitti.

Il Brunelleschi concepí e cominciò il Palazzo Pitti, la cui larghezza di facciata non era che di sette finestre. Questo palazzo vince tutte le architetture profane del mondo, anche le piú grandi, per un'impressione unica di sublimità. La sua posizione sopra un terreno in pendio e le sue dimensioni veramente considerevoli favoriscono quell'effetto, il quale, in realtà, riposa essenzialmente sul rapporto fra le dimensioni stesse e la costanza relativa delle forme che si ripetono. Ci si domanda quale genio potente e sdegnoso abbia potuto, con tali risorse, evitare cosí tutto ciò che non era se non grazioso e gradevole all'occhio. La sola grande variazione, cioè la restrizione del piano superiore, destinato a non occupare che il centro del palazzo, è già d'un effetto colossale: sembra che la distribuzione di quelle masse sia stata fatta da esseri sovrumani.

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone.*

## 3. - Leon Battista Alberti.

Per Leon Battista Alberti, nato d'antica famiglia, sacerdote, architetto, pittore, scultore, scrittore in volgare e in latino, primo a tentar di rendere nella nostra lingua l'esametro, l'architettura fu pura musica, d'una sostenuta gravità di canto gregoriano. Né mai si curò di andare oltre i disegni e i modelli, lasciando che Bernardo Rossellino, Luca Fancelli, Matteo de' Pasti, lavorassero a tradurli in opera. La sua impresa era un occhio con l'ali, quasi a dire che solo all'alto o dall'alto egli voleva guardare. Piú robusto e maestoso del Brunellesco, il suo accento è piú lento, d'un'impassibilità da sovrano, velata d'un'altera malinconia. Nelle sue fabbriche il pilastro quadro è piú frequente della colonna; e la colonna è per lo piú incastrata a far corpo con il muro di pietra, come vedi sulla facciata del tempio di Rimini o sulla porta maggiore di Santa Maria Novella. Al desiderio di leggerezza e di volo che è nel Brunellesco qui corrisponde una volontà di dominio imponente e incrollabile. La piú delicata opera sua che è a Firenze la facciata del palazzo Rucellai, è spartita nei suoi tre piani da otto pilastri e da cornici d'un aggetto tanto sobrio che sa piú d'Atene che di Roma.

UGO OJETTI

## 4. - Spiriti e volti dell'architettura fiorentina.

Se voi camminate per la campagna attorno a Firenze non potrà sfuggirvi la rispondenza che corre fra il bell'ordine dei vigneti, dei bene addrizzati solchi, delle prode squadrate e dei fossati rinetti, l'eleganza dei cipressi snelli e compatti come se fusi nel bronzo, la soavità palladica degli ulivi, il profilo mite dei colli — e l'arte del Brunellesco, di Giuliano da Maiano, di Desiderio, del Botticelli.

L'ordine, la musicalità, la grazia dell'arte fiorentina scaturiscono appunto da cotesto felice connubio di esterno e di interiore, di natura e

Digitized by Google

di storia, da cotesto perfetto concordare di elementi corporei e di spiriti celesti.

Anche l'aspetto drammatico dell'arte fiorentina, quella rudezza, severità e cupezza che fan riscontro alla sua grazia serena — in Dante, in Giotto, in Michelangelo — hanno pur'essi radice nella natura terrestre oltre che nei voleri divini; e si direbbe che nello spirito di costoro abbian ribollito quelle medesime energie elementari il cui tumulto rese sconvolti alcuni aspetti del nostro Appennino.

Natura e arte. Ma sarebbe assurdo e pedantesco voler precisare dove l'una finisce e l'altra incomincia.

L'architettura toscana, in quella specie originaria che è l'architettura etrusca, sorge dal suolo, immedesimata ad esso, alle sue rocce e ai suoi macigni, arte e nello stesso tempo natura, come gli scheggioni danteschi e le rocce che Giotto raffigura negli sfondi di alcuni suoi affreschi.

Cotest'indole terrestre, ci appare poi con chiara evidenza nelle mura ciclopiche di Volterra; si riaffaccia nei fossati rudi e vigorosi dello stil rustico toscano, e trova la sua piú lirica espressione in palazzo Pitti, che col suo imbasamento gigantesco e le sue bozze possenti sembra davvero essere stato tirato fuori da qualche ciclope, a furia di scalpello, dal massiccio di una immensa e fiera roccia.

« Intellectualizare » — aveva detto Pico della Mirandola, l'elettissimo efebo cristiano - pagano, devoto ad un tempo di Gesú e di Pallade.

Cosí l'architettura fiorentina ci appare dispogliata a mano a mano della pesantezza e opacità della materia terrestre, per divenire pura euritmia, quintessenziata deduzione ideale di un fatto pratico.

La visione architettonica etrusco-romana, nella quale la concretezza era armonia e viceversa, è sostituita da una concezione assolutamente disinteressata nei riguardi della realtà pratica, trascendente in gran parte perfino i valori tettonici (1).

Le aperte e vaste facciate, dagli ampi e pacati spartiti; dai bozzati attenuantisi fino alla mèra linea del graffito; dalle sottili e schiette modanature; con gli sfogati respiri fra ordine e ordine, fra finestra e finestra; effuse dall'azzurrina chiarità della pietra serena; e l'ampia veranda, al sommo, beatamente spalancata a respirare la mitezza del cielo, si risolvono in pura musica. Come un tema del Palestrina o di Bach, vivono di sé stesse e per sé stesse, senza alcun bisogno di nessi analogici o metaforici col reale.

MARIO TINTI

## 5. - La facciata della Certosa di Pavia.

La facciata della Certosa di Pavia è, con la facciata della Cattedrale di Orvieto, il primo capolavoro decorativo dell'Italia e del mondo e, ornamentazione a parte, forse la facciata meglio concepita del secolo XV. Il motivo, indipendente dagli ordini antichi, è il motivo delle facciate di chiese romanico-lombarde a gradini, con pilastri salienti e gallerie trasversali. Sotto quella forma nettamente determinata, la facciata

1) Costruttivi.

Digitized by Google

contiene tutta l'ornamentazione desiderabile in una felice gradazione di toni. Il lusso infinito e nello stesso tempo la finezza del gusto decorativo che splendono nel pianterreno, formano un insieme incomparabile nel suo genere.

La base dello zoccolo incomincia con rilievi di cherubini e teste d'imperatori. Sullo zoccolo stesso i rilievi alternano con statue nelle nicchie. I pilastri si sono, per cosí dire, risolti in nicchie, davanti alle quali si ergono statue. Il resto delle superfici è completamente coperto di figure e d'ornamenti in rilievo, il tutto in marmo bianco. Il portale saliente, con le sue quattro colonne lisce, è d'una concezione nobile; ma sono soprattutto le quattro grandi finestre inferiori (opera dell'Amadeo) che, trattate nella maniera delle grandi porte, contano fra i piú portentosi trionfi della decorazione. I loro supporti inferiori sono ricche candelabre; gli acroteri sono ornati d'angeli in orazione. Al piano di mezzo, le superfici e i loro margini sono incrostati di marmi di diversi colori, armonizzati a meraviglia. In alto doveva esservi una colossale scena a musaico, riccamente incorniciata, come si vede in un antico modello. Frontoni a semicerchio dovevano incoronare la facciata e completarla. Gli ornamenti a rilievo dello zoccolo rivelano il maestro della Cappella Colleoni a Bergamo: l'Amadeo.

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone*.

## 6. - Jacopo Della Quercia.

Nato nel 1367, naturalmente Jacopo risentí dello stile oltramontano che aveva contaminato quel secolo ansioso e curioso, ma se ne districa e spoglia senza sforzo. Ancora, nelle basi e nei riquadri, qualche fogliame riccioluto, ancora qualche arco aguzzo sopra gli archi pieni che cingono come un nimbo gli angeli della Fonte (1), ancora le scantonature lobate nel sarcofago lucchese della bella Ilaria. Ma le tante pieghe delle vesti abbondanti non sono piú, per dirla con Leonardo, disabitate. Contengono e accompagnano le membra come la musica le parole. E sempre le vesti piú aderiscono a queste membra finché nei rilievi di Bologna, poche e di grave lana, lasciano nude le braccia, le gambe, il collo, il petto, o non sono piú che un segno di pudore e un paludamento di maestà, addosso alla Madonna sulla porta, o all'Eterno che crea Adamo ed Eva, o ad Abramo che alza il coltello sul figlio, o ai Re che si genuflettono davanti a Gesú bambino. Cosí le architetture che chiudono senza cielo le scene dei rilievi, son tutte classiche, ad arco pieno o ad architrave, con pilastri nani e salde cornici ad ovoli e dentelli. La traforata leggerezza e la tesa leggiadria gotica andrebbero in frantumi se dovessero contenere questi corpi atletici, queste fronti rabbruscate, questi nasi camusi, queste mani quadre e aggressive, questi tragici gesti, questi alberi gonfi, questa disperata tristezza.

Solo su una tomba, nella figura giacente della morta Ilaria (fig. 235), egli ha trovato la pace. Quando la scolpí nel 1406, aveva già trentanove anni e sapeva che fossero gioia e pena, vita e morte. Per rendere eterno

1) La Fonte Gaia della Piazza di Siena.

Digitized by Google

quel placido sonno, non fece che adunare piú ombra nell'arco delle occhiaie e schiacciare le chiuse palpebre quasi che fossero vuote dei globi. Nel resto, la moglie del Guinigi appare florida e valida, bella ed elegante, dalle rose sul cèrcine alla cintura stretta sotto i ricchi seni, tanto che la diresti felice. E felice in quella pace egli volle farla: cieca e felice. I putti attorno, nati prima di quelli di Donatello ma fratelli di quelli che circondano i sarcofaghi antichi, son essi a soffrire per lei. Questi infanti pensosi o dolenti, sebbene sieno forti come piccoli Ercoli, restano indelebili nella memoria di chi consideri tutta l'opera di Jacopo, quasi che a loro egli abbia affidato il peso del suo segreto: nati a patire. Stanno attorno al sarcofago l'Ilaria schiacciati dai festoni compatti, e le loro alucce brevi e rotonde, alzate accanto alle gote paffute, sono piú una speranza di volo che, con quel carico, un mezzo di volo. Lo stesso viso senza collo, la stessa fronte a baule sugli occhi aggrondati, la stessa boccuccia sigillata, lo stesso mento ostinato, lo stesso gesto raccolto, si ritrovano sulla porta di San Petronio nel piccolo Gesú vólto a vólto con la Madonna fuggente in Egitto, stretti da un pauroso amore in un gesto che Donatello e Mantegna ripeteranno fedelmente; si ritrovano, dentro la scena della Condanna al lavoro, nei due fanciulli Abele e Caino avvinti alla gamba d'Eva come due viandanti al tronco d'un albero durante la bufera.

UGO OJETTI

## 7. - L'evoluzione di Donatello.

Gli ultimi residui di tradizione gotica nella scultura furono distrutti da Donatello, che per cinquant'anni impose all'Italia l'arte propria come arte nazionale. Nelle sue prime opere, il San Giovanni Evangelista del Duomo e il Davide in marmo del Museo nazionale di Firenze, sebbene non ancora completamente libero da reminiscenze gotiche, egli sa raggiungere grandiosità ed energia plastica. Nelle statue di figure di vecchio, come lo « Zuccone » sul campanile del Duomo di Firenze, trova la possibilità di metter in mostra profonde conoscenze anatomiche, forti risalti di ombre, muscoli poderosi. Compagno del Brunellesco, vive con lui in Roma alla ricerca dell'architettura e della scultura classica; e tali ricerche lo avviano a squadrare le forme, a padroneggiare la linea retta, ad abbandonare la tradizionale convenzione gotica. A Roma, anche piú tardi, Donatello s'inebria dell'arte antica, che dissemina a Firenze, a Padova, nelle opere proprie della chiesa del Santo, e in quelle di tutti gli artisti che s'accostarono a lui, fra gli altri, Andrea Mantegna. Nel bassorilievo, che, soprattutto in bronzo, trattò largamente, dal Fonte battesimale in Siena all'altare del Santo in Padova e ai pulpiti di San Lorenzo in Firenze, Donatello inventò la maniera pittorica, figurando fin dal primo piano le forme a stiacciato, e assottigliandole man mano che si allontanavano entro lo spazio, generalmente indicato e limitato da costruzioni architettoniche. E nel bassorilievo, Donatello raggiunge effetti quasi impressionistici di movimento, audace, sfrenato, bacchico, come quello dei putti danzanti nel finto colonnato della cantoria di Firenze e del piccolo selvaggio suonatore di cembalo nella chiesa del Santo

Digitized by Google

a Padova. Movimento e costruzione di composizioni accentrate dalla prospettiva conducono Donatello a creare il dramma umano con una crudezza, una violenza, una intensità, una grandiosità fino allora ignote alla scultura fiorentina. Quando a Padova, nell'altare del Santo, egli scolpisce la scena della Pietà, par che il suo scalpello s'approfondi in cerca d'anima nella pietra, e ne faccia balzar via le scaglie a colpi concitati e irrequieti. Nessuno scultore seppe rendere come lui l'agitarsi, l'ondeggiar di una folla; tra i massimi esempii, ancora a Padova, la guarigione di un ferito per opera del Santo: in questa composizione, la folla, dai lati della grande piazza limitata da case, si riversa, in un continuo scintillio di luci sulle forme sfaldate, verso il centro, ove si svolge il nodo della scena. Le conquiste donatelliane trascinarono gli immediati successori fiorentini, i quali compresero il dilemma: o esser donatelliani o morire

ADOLFO VENTURI, *L'arte italiana - Disegno Storico.*

## 8. - Le terrecotte invetriate di Luca Della Robbia.

La vita di Luca della Robbia fu una vita di frugalità e di fatica, senza avventure e senza imprevisto, salvo in ciò che tocca la sua arte, la prova di nuovi processi, la lotta con nuove difficoltà, la soluzione di nuovi problemi.

Quella vita riempí i primi settant'anni del secolo XV. Dopo d'aver eseguito per il Duomo e per il Campanile di Firenze un gran numero d'opere che lo mettono in prima linea fra gli scultori del suo tempo, gli venne il desiderio d'impiegare nello stesso spirito e nella stessa forma una materia piú umile che il marmo, d'applicare la scienza della scultura e il sistema cosí squisito e cosí suggestivo del bassorilievo all'arte familiare della ceramica, di trasfondere negli oggetti piú comuni le piú alte qualità artistiche, d'abbellire ed elevare la vita domestica e quotidiana con l'ornamento delle piú umili dimore. In questo è veramente il figlio di quella Firenze del secolo XV, che, sotto la sua apparente vanità e malgrado i suoi capricci superficiali, conservava una modestia, una gravità una semplicità antiche.

Nessuno pensava ancora che ciò che era assai buono per le chiese lo fosse troppo poco per la propria casa. Le nuove opere di Luca erano di semplice terracotta bianca; non erano che imitazioni grossolane e rapide dei marmi costosi e diligentemente elaborati. Ma, per quell'umile sentiero, egli seppe avviarsi verso un nuovo successo, verso nuove grazie artistiche. La fama delle ceramiche orientali, dai colori strani e brillanti, prodotte dall'arte e irraggiungibili in bellezza dalla pietra naturale, si unì nel suo spirito al ricordo delle antiche ceramiche romane dei dintorni. Le anforette di Arezzo, color del corallo, che si scoprono di tanto in tanto scavando la terra, sono ancora famose. Quei colori facevano fervere l'immaginazione di Luca. « Andò pensando piú oltre, scrive il Vasari, e dove faceva le dette opere di terra semplicemente bianche, vi aggiunse il modo di dare loro il colore con maraviglia e piacere incredibile d'ognuno. » *Che fu cosa singolare e molto utile per la state*, piena di freschezza per le mani, di riposo per gli occhi.

W. PATER, *Il Rinascimento.*

Digitized by Google

## 9. - Desiderio da Settignano.

Donatello, partendo per Padova, lasciava a Firenze un giovane di quindici anni, Desiderio, figlio d'un marmista di Settignano, per il quale egli doveva restare la guida e il maestro. La critica moderna ha reso definitivamente a Desiderio una serie di sculture in marmo e in pietra serena, ch'erano state attribuite a lungo a Donatello stesso. Quelle che si accostano di piú alle opere del maestro, se ne distinguono per sfumature di finezza, di dolcezza e di tenerezza. I cherubini le cui testoline alate sembrano svolazzare sul fregio della cappella de' Pazzi, hanno talvolta una smorfietta melanconica che non avevano i cherubini della cappella de' Medici. Durante la sua breve vita, Desiderio è stato il piú delizioso scultore di fanciulli. I suoi bambini non sono piú i putti di Donatello. Non fanno corse folli, non si battono fra loro. Per la serietà del loro sorriso e per il loro candore angelico, rassomigliano ai fanciulli di Luca della Robbia; ma non formano cori di danza o di canto. Restano soli o a due a due, ben pettinati e bonini. Il piú grazioso di essi diventa il *Bambino Gesú* che Desiderio pel primo ha tolto dalle braccia della sua Mamma per metterlo ritto sopra un calice, sull'alto del piccolo tabernacolo di S. Maria Novella. Piú volte ha scolpito con amore una statuetta o un busto del Fanciullo divino. I suoi modelli sono stati fanciulli di buona famiglia, ben diversi dai monelli che Donatello aveva sorpresi nell'ardore del gioco: le signore fiorentine dovevano farli posare, con la loro collanina di chicchi d'ambra, che lo scultore ha tradotto in marmo, e mettevano poi nel loro oratorio il ritratto del loro bimbo.

I fanciulli diventano grandicelli nell'opera di Desiderio: sono ormai i ragazzini che, sempre seminudi, tengono le targhe e le ghirlande del monumento funebre del Marsuppini in Santa Croce.

Desiderio morí a trentacinque anni, due anni prima di Donatello. La grazia, « dono veramente celeste che piove su tutte l'opere che fece Desiderio », come dice il Vasari, conquise gli artisti del marmo. È attraverso a Desiderio che il Rossellino e Benedetto da Maiano hanno veduto i *putti* e i *Sangiovannini* di Donatello.

E. Bertaux, *Donatello.*

## 10. - L'Oratorio di S. Bernardino a Perugia.

La Fonte Maggiore è nella storia dell'arte una promessa e una speranza: l'Oratorio di S. Bernardino (fig. 257) è un gioioso evento. Si trova all'ovest di Perugia, all'estremità d'un pittoresco sobborgo solitario, popolato di giardini e di silenzio. Nessun'opera di Agostino di Duccio fu piú compiacentemente e pazientemente cesellata e carezzata, che questo piccolo edificio, ch'è il suo capolavoro. In essa si rivela il meglio dell'ingegno complesso dell'architetto, del decoratore e dello scultore uniti insieme. Oratorio squisito, nel quale si sono incontrati, per una delicata congiuntura, il buon gusto fiorentino e il fascino umbro.

L'occhio è súbito colpito e incantato dall'armonia delle linee generali. I tre ripiani di quel frontone greco, di quella cèntina romana e di quelle due porte a stipiti diritti si sovrappongono senza durezza né secchezza.

Digitized by Google

L'insieme ha qualcosa del tempio antico, dell'arco trionfale, della chiesa cristiana, e possiede quell'originalità saporosa del Rinascimento, che fa del nuovo coi ricordi. Su quel fondo così felicemente concepito, la policromia, la decorazione, la scultura, mettono una ricca varietà di toni e di rilievi, ch'è la gioia degli occhi. Il marmo, la terracotta, i tocchi di colore fanno un concerto di gradazioni in cui domina il rosa, come sopra un'epidermide vivente. In questa piazza vuota, in cui il gran sole brilla come polvere, accanto alla grigia chiesa abbandonata di San Francesco, la piccola cappella è come una canzone che si innalza, canzone di giovinezza rosea e fresca. Mentre celebra un asceta, essa dice addio al l'ascetismo, e lo celebra accompagnandosi di ghirlande, d'arabeschi, di viticci, di tutto ciò che la decorazione antica trovò di più elegante. Ecco i festoni di foglie di lauro o di quercia, graziosamente curvati, sollevati ad egual distanza da piccoli genii. Ecco ghirlande di frutti legati da nastri: e ogni frutto è carezzato nella sua rotondità piena, cesellato con delizia ghiotta. È, con minore libertà e ampiezza, lo stesso paganesimo sensuale che ha sospese le ghirlande del Ghiberti alle porte del Battistero di Firenze e quelle dei Della Robbia intorno alle fontane e ai tabernacoli. Tutto questo lavoro decorativo è pieno di reminiscenze antiche, anche contemporanee, ma liberamente utilizzate. È ricco senza essere sovraccarico. Per meglio maneggiare la materia secondo la sua finezza, aggiunge l'argilla duttile al duro marmo.

Agostino di Duccio ricerca il tratto nuovo e gentile, un po' sottile e quasi inquieto. Che mirabile ornamentista! Ed egli è pure nato scultore, e scultore manierista. Come balza in alto l'apoteosi del Santo! È il paradosso del volo scolpito. Bernardino sale, leggero, immateriale, nei cieli. Lo riconosco col suo volto emaciato, la sua bocca rientrata, il suo mento aguzzo e i suoi occhi brillanti d'asceta, come i Senesi l'hanno tutti rappresentato, per ricordo o per tradizione. È un vero ritratto, e d'un realismo preciso alla Donatello: ma la mansuetudine della testa inclinata, lo sguardo pieno d'amore, e la grazia della ricadente tonaca di bigello temperano ciò che l'esecuzione potrebbe avere d'un po' secco. Dacché Duccio si è stabilito in Umbria, vi si è imbevuto di dolcezza.

Intorno a Bernardino, angioli musici si librano intenti al loro divino concerto. Fisso lo sguardo negli occhi di lui, sembrano attingervi l'ispirazione che fa risonare i loro strumenti antichi. I più belli sono quelli che, a destra e a sinistra della porta, accolgono con la loro melodia il fedele che penetra nell'oratorio. Per la loro espressione, queste figure sono veramente cristiane: il sentimento religioso che, nel secolo XV, era come la vita dell'anima umbra, fa brillare quegli sguardi, inclina quei volti, apre per gl'inni pii quelle piccole bocche. Sono fratelli degli angeli che, alla Pinacoteca, nei quadri di Boccati, di Caporali, di Bonfigli, offrono alla Vergine e al Bambino rapiti, le loro mistiche serenate, e di quelli delle ali diasprate che fanno fluire intorno alle cornici di Fra' Angelico una musica d'estasi...

E per l'esecuzione, che raffinamento nell'imitazione dell'antico! I drappeggi di cui Duccio abusa, sbattono intorno ad essi in pieghe arrotolate e sciolte, in piegoline accuratamente parallele, in cui è visibile il partito preso, ben più che la natura. Si direbbe qualcosa di bizantino, per la cura scrupolosa, ma senza rigidezza. Siamo soprattutto lontani

Digitized by Google

dalla semplicità delle stoffe, pur così leggere, così sottili, così fluide, con cui l'arte greca avvolge, per esempio, il corpo della più giovane figlia di Niobe. L'arte greco-romana, in dissidio con la sobrietà, usò di quegli attorcimenti esagerati, che furono poi imitati dall'arte moderna.

RENÉ SCHNEIDER, *L'Ombrie.*

### 11. - Il Banchetto d'Erode, di Masolino da Panicale. (fig. 278)

Orrenda tragedia, questa di Erode e di Erodiade, di Salome e di san Giovanni decollato, ma il toscano te la presenta con volti così lisci e leggiadri, con corpi così snelli e flessuosi, con così chiari colori, giallo, rosa, azzurro, da aurora sull'alpe, che prima il piacere e poi vien la pietà: una gentile pietà senza spasimo e senza lagrime come quella delle sculture sulla stela d'una tomba ateniese. Sullo stesso san Giovanni scheletrito mangiator di locuste, Masolino gitta un mantello di rosa cangiante. Gesù è bello più d'Apollo e le vesti che gli angeli tengono pronte sulla riva del Giordano per lui appena uscirà dal fiume color di pervinca, sono di viola, di porpora e d'oro, vesti da principe squisitissimo. Erodiade in trono accanto al suo Erode, a udire la rampogna del Battista, fa un gesto non d'ira ma di stupore come quello dell'Annunziata davanti all'angelo. Quando riappare in un altro quadro vestita di violetto, e la tenera Salome incoronata di rose le pone sul grembo il capo mozzo di Giovanni con tanta placidità che pare le offra un'immagine di cera, Erodiade è anche più impassibile e inclina appena il collo di cigno. La fronte sotto il turbante è rasa e convessa per compire il bianco ovale del volto. Le tempie ha rase e le sopracciglia, ridisegnate alla cinese, alte e ottili, d'un color d'oro matto. Solo le due ancelle ai suoi fianchi si mostrano per bel contrasto sgomente e alzano le bianche mani pur senza distogliere lo sguardo dal capo di Giovanni, il quale nel piatto d'oro non dà una goccia di sangue. E la scena avviene in piazza sotto un lungo portico alla fiorentina, rosso e bianco, leggero che gli archi son ali. Di là dalla piazza deserta, sotto una loggia a quattro colonne, vedi il banchetto di Erode, e v'assistono in piedi dietro Salome quattro giovani cavalieri in mantelletti di velluto e di broccato orlati di pelliccia che nemmeno gli angeli dell'Angelico li hanno più belli. Uno ha il volto così pomiciato e i capelli d'un biondo slavato arricciolati con tanto garbo che Salome al confronto è semplice come una educanda. La carnagione dei vecchi è come indorata dall'età. L'ombre sono così lievi, tanto libero e arioso lo spazio che la scena sembra sospesa nel cielo in una spera di cristallo, fuor d'ogni mutamento.

Non che Masolino non abbia sentito il dramma che rappresentava. Basta guardare proprio nello sguancio d'una finestrella aperta sul borgo e sul bosco, san Giovanni che prega dietro l'inferriata del carcere, per intendere che maestro fosse Masolino anche nel rendere l'estasi e il dolore. Ma l'arte è la verità più lo spirito, ed egli così narrando in corte la tragedia, aveva il pudore e la misura e il ritmo e quasi il sorriso con cui mille anni prima Eufronio d'Atene aveva dipinto sulla tazza di Cervetri la lotta mortale tra Ercole e Anteo, o Brigo sulla tazza di Vulci la presa d'Ilio e la strage dei Troiani. Quando guardi quelle atroci storie, il mondo

Digitized by Google

ti si trasforma in musica. Che duri un attimo il prodigio, ma in quell'attimo sei padrone della felicità.

UGO OJETTI

## 12. - Masaccio.

Quando Masaccio incominciò la sua breve carriera, il nuovo ideale aveva già preso forma nelle sculture di Donatello. La portata di quell'influenza sulla formazione del suo gusto, sulla sua educazione artistica, dovette essere così grande che è difficile da commisurare. Masaccio sfuggì d'altronde ad un pericolo che non seppe evitare sempre Donatello: quello che può nascere dalla facilità che offre, per accusare un carattere, la ripetizione di tipi consimili. L'abitudine di rappresentarli può condurre alla maniera. È quanto si può qualche volta rimproverare a Donatello nei bassorilievi di Siena, di Firenze e di Padova. Masaccio fu sempre esente da ciò. Scegliendo i tipi più virili, ne estrae i caratteri in modo da renderci sensibile fino all'estremo la loro potenza e la loro nobiltà. Quell'espressione serve a sua volta ad intensificare l'avvenimento a cui concorrono. Il valore di quell'avvenimento li rende esso stesso interessanti, in modo che lo spettatore ha la scelta di lasciarsi assorbire dai personaggi oppure dal soggetto stesso dell'azione, senza rischiare di uscire da un piano superiore. La pittura moderna ci offre a profusione maggior pratica, più perfezioni accessorie di quante ve ne siano in Masaccio; ma, non temo d'affermarlo, in nessun artista troviamo una realtà più avvolgente, un più profondo senso delle cose. Per quanto stinte e rovinate siano, le pitture della cappella Brancacci stimolano al sommo la mia coscienza dei valori plastici delle figure rappresentate. Io provo la sensazione del contatto di ciascuna d'esse, della resistenza che mi opporrebbe, dello sforzo che mi ci vorrebbe per spostarla. Mi sembra naturale che si possa far loro il giro intorno. In breve, la coscienza che ne ho è così completa, che la realtà non saprebbe procurarmene una simile... Mostratemi d'altronde uomini che posseggano quella pienezza di forza nella giovinezza, quella potenza di serenità nella vecchiezza. Ecco davvero la razza che deve impadronirsi della terra e non trovarvi ostacoli che nelle forze della natura. Quella gente non può fare che cose importanti. Il minimo dei loro movimenti ha qualcosa che ci conquide. Col più lieve dei loro gesti, sembrano cambiare la faccia del mondo.

B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento.*

## 13. - Paolo Uccello.

Paolo Uccello aveva un certo senso del colore e dei valori tattili (rilievo, spazio, ecc.), ma non si degnava di farne uso che per risolvere problemi d'ordine scientifico. La sua vera vocazione lo traeva verso lo studio delle leggi della prospettiva, e la pittura non era per lui che un mezzo per risolvere di essa alcune difficoltà e per far mostra della propria bravura. Perciò egli si applica, nei suoi quadri, a tutto ciò che gli procura linee che riconducano l'occhio al centro. I suoi cavalli abbattuti,



Digitized by Google

i suoi cavalieri morti o morenti, le sue lance spezzate, i solchi dei suoi campi, le sue Arche di Noè, gli servono quasi esclusivamente per comporre il prediletto insieme di linee convergenti. Assorbito da quell'idea fissa, dimenticava tutto il resto, e soprattutto il colore delle cose, come lo attesta il suo gusto pei cavalli verdi e rosa, — poi il movimento, la composizione, e infine (occorre dirlo?) il senso esatto di ciò che rappresentava. Così avviene che i suoi quadri di battaglie, invece di darci l'impressione dell'azione, non ci dànno che quella d'una mostra d'automi che un accidente della loro meccanica abbia arrestati di colpo. Nel suo affresco del *Diluvio*, ha così abbondantemente infarcito la composizione di acrobazie di prospettiva e di scorcio, che, invece di evocare l'orrore d'un cataclisma, giunge tutt'al più a suggerire l'effetto della rottura d'una diga. Nell'affresco vicino, il *Sacrificio di Noè*, nell'istante in cui alcuni personaggi, costruiti con mano maestra, stanno per renderci sensibile la scena in questione, siamo affascinati da una macchina sospesa in aria, e il godimento artistico che speravamo, dilegua nello sforzo che dobbiamo fare per scorgervi un essere umano che cade dalle nubi. Gli è che, invece di far precipitare a picco su di noi il suo personaggio (che, fra parentesi, rappresenta il Padre Eterno), Paolo Uccello s'è messo in capo di farlo precipitare verso il fondo, fantasia che mette certamente in evidenza le sue eminenti capacità tecniche, ma che, ancor più certamente, lo designa come il padre di due razze di pittori, sempre fiorenti d'allora in poi: i virtuosi (sia la loro virtuosità cerebrale o manuale) e i naturalisti. Quelle due famiglie che presero a Firenze una rapida estensione, influenzarono radicalmente tanto in bene quanto in male, lo svolgimento della sua scuola.

B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento.*

## 14. - Paradiso e Inferno nella concezione del Beato Angelico.

Fra' Angelico operava alle soglie del Paradiso. Ora il Paradiso vero e proprio ce l'ha rappresentato, oltre che nelle *Incoronazioni della Vergine* del Museo di S. Marco e del Louvre, in un'altra celebre tavola dello stesso Museo di S. Marco. È il *Giudizio finale*. Vi troviamo gli elementi convenzionali della scena, quali all'incirca li trovammo in Giotto e nell'Orcagna: il Cristo sprizzante raggi come un sole, seduto nel centro dell'iride, in una fitta ghirlanda d'angioli; ai lati, schiere di eletti con le aureole simili a piatti d'oro; più accanto al supremo Giudice, la Vergine ammantata, supplicante, con le mani in croce sul petto; in basso, ai lati d'un lastrico di cimitero, i cui avelli furono spalancati dallo squillo delle tube angeliche, i due mondi antagonistici: i reprobi che urlano nelle grinfie dei diavoli, ed i salvati, per lo più religiosi, che entrano nel verziere dall'immortale fiorita, guidati a danza da vezzosi angioletti (fig. 290). Fra' Giovanni concepisce il paradiso visibile, come una città dalle mura di luce nascosta in un bosco, uno di quei boschi nitidi e festosi che stormiscono sui colli di Fiesole. L'umanità redenta vi danza per mano agli alati direttori, il più grazioso giro tondo fra le erbe alte, le violacciocche,

Digitized by Google

i lauri e le rose. Con che grazia da cavalieri perfetti quei damerini del cielo porgono la mano all'ultimo beato giunto, con la sua corona sul capo tonduto, che stenta ancora a trovare il passo nell'erba troppo profonda! La musica non saprebbe renderci meglio il ritmo del ballo paradisiaco: e per di piú, ci priverebbe di quegli inebrianti colori! Volete sapere su che misura ballino le anime e gli angioli sul prato che circonda la celeste Gerusalemme? Credo di non ingannarmi pensando che Jacopone da Todi, il pio giullare di Cristo, abbia espressa la loro casta sarabanda, quando gli venne fatta la ballata di cui eccovi qualche strofa. Scandeteli un po' lenti e con grazia, questi versi, *crescendo* sull'ultimo della quartina:

*Nella rota vanno i Santi,*
*mentre gli Angel, tutti quanti,*
*ornati de margarite,*
*tutti danzan per amore!*
*Son vestiti de vergato*
*bianco, rosso e tramezzato;*
*de ghirlande 'l capo ornato,*
*ben me pareno amatore!*
*Hanno tutti 'l volto bello,*
*son leggieri come uccello:*
*cantan dinanzi a l'Agnello*
*omne cosa per amore!*

*Omne cosa per amore:* è questo il motto del pittore fiesolano. Non ha egli dato tutto per amore? non è egli vissuto povero per sfogare l'immenso anelito d'amore? Non ha egli saputo solo amare e dipingere per amore? Ma ahimè, nel suo *Giudizio finale* v'eran due mondi da esprimere: il divino, giulivo e glorioso, e il diabolico, laido e atroce. Contro le rupi del male si è spezzata la sua barca! I carnefici e gli sgherri delle sue *Passioni* cercano di compensare l'innocuità reale del loro carattere e la bonomia naturale (spesso l'infantilità) delle sembianze, con l'esagerazione dei gesti, col burbero delle smorfie, con la stranezza dei costumi su cui lo scorpione orribile incide la sua nera sagoma accanto alle iniziali del potere senza mercé: S. P. Q. R. Parimente l'Inferno dell'Angelico è, come doveva essere, puerile e grottesco, appunto perché l'autore mansueto si sforzava di esprimere in esso una terribilità e una ferocia che non capivano nella sua anima azzurra. Sorridiamo per un attimo davanti a quella grotta da teatro di marionette, con le sue fricassee di pupazzi carnicini, i suoi fumi rossastri e i suoi diavoloni da carnevale, e torniamo all'estasi ineffabile della figurazione opposta, a quel placido arcolaio d'angeli che dipana tra i fiori il refe di luce dell'eterna grazia.

G. E. MOTTINI, *La pittura italiana dai musaici a Leonardo.*

## 15. - La pietà del Beato Angelico.

Fu Fra' Giovanni semplice uomo e santissimo ne' suoi costumi, e questo faccia segno della bontà sua, che volendo una mattina Papa Niccola V dargli desinare, si fece coscienza di mangiar della carne senza licenza del suo priore, non pensando all'autorità del pontefice. Schivò tutte le

Digitized by Google

azioni del mondo, e puramente e santamente vivendo, fu de' poveri tanto amico, quanto penso che sia ora l'anima sua del cielo. Si esercitò continuamente nella pittura, né mai volle lavorare altre cose che per i santi. Potette esser ricco e non se ne curò, anzi usava dire che la vera ricchezza non è altro che contentarsi del poco. Potette comandare a molti e non volle, dicendo esser men fatica e manco errore ubbidire altrui. Fu in suo arbitrio avere dignità ne' frati e fuori e non le stimò; affermando non cercare altra dignità, che cercare di fuggire l'inferno ed accostarsi al paradiso. Fu umanissimo e sobrio, e castamente vivendo, dai lacci del mondo si sciolse; usando spesse fiate di dire che chi faceva quest'arte, aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri; e che chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre. Non fu mai veduto in collera tra i frati; e sogghignando semplicemente aveva in costume d'ammonire gli amici. Con amorevolezza incredibile a chiunque ricercava opere da lui, diceva, che ne facesse esser contento il priore, e che poi non mancherebbe. I santi che egli dipinse hanno piú aria e somiglianza di santi, che quelli di qualunque altro. Aveva per costume non ritoccare né racconciare mai alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per credere, secondo ch'egli diceva, che cosí fosse la volontà di Dio. Dicono alcuni che Fra' Giovanni non arebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai Crocifisso, che non si bagnasse le gote di lacrime, onde si conosce nei volti e nell'attitudini delle sue figure la bontà del sincero e grande animo suo nella religione cristiana.

VASARI, *Vita di Fra' Giovanni da Fiesole.*

## 16. - Benozzo Gozzoli.

Quando lavorava a Pisa o a San Gimignano, il Gozzoli era quasi tanto distante da Firenze, quanto il suo maestro Angelico, isolato fra i quattro muri d'un chiostro, intento a disseminare di fiori le strade d'azzurro del suo sogno, che la divina Sposa bianca era in procinto di percorrere. Benozzo aveva lo spirito fiorito come un prato. Dava ali di paone ai suoi angeli, appoggiati sulle nubi rosse o curvi a raccogliere in cupi giardini rose sanguigne, non per esprimere la loro natura celeste, ma per renderli piú belli. Egli ferveva d'ammirazione. Spiegava nelle campagne fiorentine, cavalcate dai vividi colori e ci metteva storie bibliche che raccontavano come si faceva la vendemmia, la guerra, come ci si divertiva e come si lavorava al tempo di Cosimo o di Lorenzo de' Medici. Percorreva rapito pianure coperte di viti e bagnate da fiumi sinuosi che s'internano lontano fra colline acute, fra strade serpeggianti, costeggiate da case rosse sotto boschetti di pini italici. E quando inondava l'affresco di colori rutilanti e punteggiava d'oro, di verde, di nero le colate di carminio, quella gioia gli nasceva dal tenere in mano un melagrana aperta o dall'avere attraversato, la mattina, per salire verso un bosco di cipressi, d'onde si scopriva lontano la linea azzurra delle montagne, uno di quei campi toscani di trifogli incarnati, in mezzo ai quali i papaveri sembrano pallidi. Ricco spirito, certo, teneramente ironico, affascinato dalla leggenda e dal lavoro, ma soprattutto pittore. Non

Digitized by Google

solo è lui il vero *colorista* di Firenze, ma forse fu anche il primo fra i pittori moderni d'Europa, che osasse una trasposizione radicale della natura colorata. Ricreare un universo logico in una gamma immaginaria, di cui tutti gli elementi si associno in relazioni intricate, nelle quali l'occhio ritrova le leggi intuitive che ci dettano l'armonia, è ciò che definisce il lirismo della pittura. Se il Gozzoli avesse conosciuto le miniature persiane, si potrebbe credere che le abbia ingrandite secondo la dimensione dei muri e le abbia sprofondate nello spazio.

ÉLIE FAURE, *Histoire de l'art.*

## 17. - Filippo Lippi.

Il filo interrotto dalla morte di Masaccio è ripreso da Filippo Lippi, che s'è formato in presenza degli affreschi della Cappella Brancacci, e ci ha dato, verso la metà del secolo, una prova onorevolissima nelle pitture eseguite nel Duomo di Prato. Le sue composizioni hanno talvolta un soffio potente: ma ciò che le distingue soprattutto, è la loro attrattiva pittoresca. Nei quadri di cavalletto egli affronta certi problemi, come la flora del bosco, che non riappariranno dopo di lui che all'epoca del Correggio. Quanto ai suoi affreschi, essi superano tutti quelli del secolo per il fascino del colorito. Chi ha visitato il Duomo di Spoleto, in cui l'artista, evocando nell'abside l'*Incoronazione della Vergine*, è riuscito a produrre uno splendido gioco di colore, non esiterà a dichiarare che mai altrove ha visto una simile meraviglia. Tuttavia, le composizioni di Filippo sono mal costruite; esse peccano per la mancanza di spazio, per l'assenza della luce e per una certa incoerenza. Evidentemente l'artista era incapace di metter a profitto le lezioni di Masaccio: la generazione seguente aveva ancora un cómpito da assolvere.

H. WÖLFFLIN, *L'arte classica.*

## 18. - La Primavera del Botticelli.

Sotto un bosco d'aranci di cui Mercurio fa cadere i frutti, sull'erba picchiettata di fiori, Venere ritma con la mano la danza lenta dei Greci. Al di sopra del suo capo, Cupido dardeggia su di essa le sue frecce. A destra, Primavera s'avanza spandendo fiori, e Flora, inseguita dallo Zefiro che soffia a piene gote, fugge masticando un fiore. I fiori, una profusione inaudita di fiori, dànno al quadro il suo significato e il suo fascino più sensuale. Botticelli, figlio di Florentia, città del giglio, festeggia qui la sua maggiolata, quella di cui ritroviamo tutto il profumo in aprile o maggio, da San Miniato a Fiesole. Primavera ha soprattutto costellato i suoi capelli di margherite, di fioralisi e di miosotidi; alla cintola, una ghirlanda di rose; sulla veste sono fissati fioralisi, garofani rossi, campanule e rose nane; dalle pieghe della veste ella spande rose, col gesto virgiliano. Un'arte impeccabile di pittore botanico ha piantato sul prato grandi giaggioli rosei. Ma tutto questo naturalismo, cosí attento verso l'aspetto superficiale delle cose, si avvolge d'una sottile poesia. Fra le due triadi, simmetricamente spaziate, Venere è sola, con la testa reclina, quasi dolente, e scande con un gesto quasi liturgico una melodia di cui non si

Digitized by Google

vede la sorgente. Essa è vestita secondo la visione del Poliziano: è la Venere casta, quasi pia, analoga ad una Madonna sotto la nicchia che le ergono, sopra e d'intorno, i rami incrociati degli aranci. Nessuna azione veramente drammatica collega questi personaggi. Un gran silenzio discende dal bosco sulla Dea isolata, sulla triade isolata delle tre Grazie, di cui ciascuna non comunica con le altre che per l'allacciamento lieve delle dita. In questa Primavera meditativa l'allegrezza profana di ognuno rassomiglia un poco alla pietà mistica dei Santi del Perugino: anche il piede sollevato di Mercurio e di Venere ricorda il loro atteggiamento incerto fra la marcia e il riposo. La cura dell'insieme decorativo e soprattutto l'intensità del sogno hanno rarefatta la vita. Il disegno è contemporaneamente legato e inquieto. Come lo voleva L. B. Alberti, le Grazie, gracili, caste anch'esse a furia di esilità, sfiorano appena il suolo in onde di velo che si rapprendono in mille nodi sulla loro nudità: è uno sciamare di linee fra dilatazioni diafane. Il colore è ormai spento, quel tramonto si è appannato. Zefiro, che Botticelli aveva voluto colore di foglie, ha preso un colore verdastro e bluastro che ha della putrefazione. I ritocchi hanno affrettato la decadenza di quella primavera. Ma qualcosa è rimasto sul pannello: il sogno poetico del piú segreto fra i pittori del secolo XV italiano. Mentre i Fiorentini amano l'azione nell'atteggiamento e nel gesto, come l'aveva amata lui stesso fino alle scene tumultuose della Sistina (e sarà per tornarvi), v'è qui come un principio di stasi solitaria. Mentre lo spirito fiorentino è netto e preciso, quest'opera serba del mistero. Nulla d'antico né di reale: è una visione non « radiosa », come si è scritto, ma d'una dolcezza grave. Nel trambusto della sua bottega, in cui egli stesso amava talvolta motteggiare, poteva astrarsi fino ad un tale assorbimento. Là è il germe della sua tristezza finale. Il gran pubblico tende a ridurre tutta la sua opera alla *Primavera*. Vi è un granello di esattezza in questo errore copioso: nessun quadro è piú botticelliano, nel senso, che nella figurazione dell'amore e della primavera, temi essenzialmente profani, e coi ricordi d'una mitologia in cui gli antichi, salvo Lucrezio, hanno fatto passare il grido della loro gioia, egli arreca un sentimento elegiaco e un'arte di gracile salute.

RENÉ SCHNEIDER, *Botticelli.*

### 19. - L'Adorazione dei pastori, di Domenico Ghirlandaio.
(fig. 306)

Per la Capella Sassetti fu dipinta, nel 1485, l'*Adorazione dei pastori* che è uno dei piú preziosi gioielli della pittura fiorentina. L'elemento antico, che occupa un cosí grande spazio nella decorazione della Cappella, è rappresentato qui dall'arco di trionfo che si scorge in fondo a sinistra, dai pilastri scanalati e dai capitelli che sostengono il tetto di stoppie della stalla, e dal sarcofago ornato di un'iscrizione, che tiene le veci del presepio. In tutto il resto della composizione domina una cura scrupolosa della verità, un realismo temperato da un senso squisito della bellezza. La Vergine in adorazione davanti al Putto paffutello che mette il dito in bocca, insensibile a tutti gli omaggi, è una figura d'un fascino penetrante, fascino umano, al quale non si connette alcun pensiero mi-

Digitized by Google

stico, perché è l'immagine della grazia giovanile e sana che qualunque giovane sogna di trovare nella sua fidanzata. I tre pastori di destra, due in ginocchio e uno in piedi, sono figure dipinte dal vero, animate da una vita intensa: gli occhi, le rughe, i menti mal rasi, le mani ruvide, tutto è reso con una verità e un rilievo sorprendenti, e le loro fisonomie parlanti non hanno certo nulla d'idealizzato. Il primo, che volge verso gli altri uno sguardo chiaro ed espressivo, ricorda molto uno dei borghesi che assistono alla resurrezione d'un fanciullo ad opera di San Francesco, in un affresco della capella stessa; il suo vicino, in un atteggiamento raccolto, con le mani giunte, è anch'esso senza dubbio un ritratto. Quanto all'uomo dalle labbra tumide, dalla testa rasa, che tiene un agnello nelle braccia, se Ghirlandaio non lo ha incontrato nei campi percorrendo le strade della Toscana, potrebbe bene averne presa l'idea nella *Natività*, commessa a Ugo van der Goes, grande pittore fiammingo, da Tommaso Portinari, rappresentante della banca dei Medici a Bruges, e che fu portata a Firenze dopo il 1470. Quell'ammirevole trittico, esposto oggi agli Uffizi, ha esercitato un'influenza profonda sulla generazione d'artisti fiorentini alla quale apparteneva il Ghirlandaio; i tre rudi pastori che ci si vedono a destra, due in ginocchio e l'altro in piedi, sembrano veramente avergli suggerito il gruppo che ha introdotto, dalla stessa parte, nella sua composizione, introducendovi solo maggiore calma ed armonia. D'altronde, nessun particolare in tutta la sua opera è d'un'esecuzione piú solida e piú libera. Il meraviglioso quadro è completato da un paesaggio luminoso, una valle in cui riposano città sorridenti, e montagne sulle cui falde si vedono, a sinistra, i pastori avvisati da un angelo dell'avvento del Salvatore, mentre sulle curve di una strada a strapiombo si svolge il suntuoso corteo dei Re Magi.

HENRI HAUVETTE, *Ghirlandaio.*

## 20. - Il realismo dei pittori del Quattrocento.

Tutti quegli artisti lavorano su vie differenti: ma la mèta è unica: una bellezza che sia esatta e precisa rappresentazione, che ponga l'osservazione al livello del sentimento. Quest'aspirazione è ciò che noi diciamo *realismo*, termine che qui dobbiamo intendere nel suo significato piú ingenuo e piú puro. Occhi vergini seguono l'infinito particolare del creato, mani pazienti lo riproducono nell'opera.

Non v'è nell'artista parzialità né pessimismo: la visione è piena ancora d'immediatezza e d'incanto, filtra per nervi sereni, non reca nell'opera il torbido d'un'anima amareggiata e delusa. In una tavola d'altare mettono tutti i fiori del giardino, tutti i frutti dell'orto, tutti gli uccelli dell'uccelliera, tutte le strane nubi dell'aria, tutte le fisonomie della casa, della sacrestia e della piazza, cosí, per godere e per far godere. Ieri ho visto un cammeo stupendo: lo incastrerò a chiaroscuro nel trono della Vergine! La fante mi ha portato due pere enormi: sul gradino sfiorato dal manto d'oro, le deporrò verdi e turgide! Un pellegrino coperto di conchiglie ha schiusa sulla porta della chiesa la sua bisaccia, ha bevuto al botticello ferrato: lo farò inginocchiare sulla borracina fiorita del mio presepio. La mia finestra inquadra un ponte con le botteghe e un'al-

Digitized by Google

tura azzurra, tutta picchiettata di pini: perché non trasportare quel grazioso sfondo nella mia Annunciazione? Vedi quel puttino grassoccio in tunica scarlatta, che suona la viola ai piedi di Maria? Ebbene, è figlio della pollarola vicina di bottega! Tobia e l'Angelo: guardaci bene, sono due damerini di Firenze, noti e stranoti sulle pancacce di Santa Trinita! — Gesú Bambino: non riconosci il mio Nicoletto con le sue coscine grasse? L'ho messo nudo sulla paglia (strillava dapprima, poi s'è chetato) e son corso a chiamare l'asino di Matteo Foresi, il soffiettaio... Sto dipingendo a tempera sulla parete d'un cassone l'arca di Noè: dalla passerella gettata a riva farò sfilare tutte le bestie che esistono nel serraglio del Magnifico, e in piú il camelopardo e il lionfante col niffolo, di cui lessi le descrizione del *Tesoretto*... Le opere di Masaccio, dei Lippi e del Ghirlandaio schierano intorno agli episodi sacri file di spettatori presi sul vivo nelle cappelle di S. Maria del Fiore o di S. Michele Scheraggio, quando vi si ufficia. Príncipi e donatori, rappresentati con scrupolosa fedeltà, assistono all'adorazione dei Magi e al passaggio del Mar Rosso.

Questo è il vero realismo: quello che ama la vita e che con una trasposizione ingenua e devota ne fa bellezza. Erano anime semplici gli artisti d'allora: erano popolo, e anche quando lavoravano pei príncipi, lavoravano, arsi di volontà di far bene, per il popolo dalla grande anima ingenua, dall'ignoranza ricca di divinazioni, dalla curiosità occhiuta.

G. E. MOTTINI, *La Pittura italiana dai musaici a Leonardo.*

## 21. - Piero della Francesca.

La natura di Benozzo Gozzoli è tanto fantastica quanto quella di Piero della Francesca è severa e tutta d'un pezzo. D'altronde, bench'egli venisse da una regione vicina all'Umbria, piú montagnosa, è vero, e piú selvaggia, presentava, coi maestri di quella provincia, uno di quei contrasti stupefacenti che caratterizzano l'Italia da Dante e Giotto a Michelangelo e Raffaello, e rizzano Machiavelli in faccia a San Francesco d'Assisi. Piero ha dipinto dei profili stagliati che sembrano scavati nel rame, delle vesti ricamate di fiori acuti come spine, delle grandi figure austere, isolate da un lineamento puro. Nubi orizzontali si accumulavano in un cielo in cui la colomba divina stendeva ali rigide. Una maestà terribile ergeva piú in alto di tutte le fronti i figli del suo pensiero. Gli Angeli che sonavano sembravano cariatidi fatte per sostenere la volta sonora che si stendeva invisibile sopra l'arido cammino. Quando dipingeva la guerra, Piero era duro come la guerra; quando dipingeva la notte, non vi si scorgeva che una corazza, la punta d'una lancia e i volti del sonno. Era uno spirito plasmato dallo studio metodico e tenace di tutte le scienze esatte che si conoscevano allora. Scriveva trattati di prospettiva. Cercava di subordinare la natura ai principii geometrici che avevano formato il suo spirito. La fusione dell'elemento vivente che la nostra sensibilità ci rivela, con l'elemento matematico, verso cui la nostra intelligenza ci conduce, si attuava cosí nella sua opera, che costituisce l'espressione piú forte dell'accanimento posto dagli Italiani nel trovare l'accordo assoluto della scienza e dell'arte, in un modo piú rigoroso che in Paolo Uccello, meno artificiale che in Leonardo. Le sue figure, negli affreschi,

Digitized by Google

si dispongono a piani come le case, d'un'architettura così vigorosa che i torsi e le spalle, le braccia, le teste dominanti i colli, sembrano determinati da un rigido calcolo. Dorsi cilindrici, spalle larghe, braccia tonde, colli simili a colonne, teste sferiche dallo sguardo diritto. Si direbbero statue che camminano o s'inginocchiano, e l'energia che le erige versa nel loro vasto modello una pesantezza di rame. È un'arte pura e forte come l'arte antica. Non uno fra i più nobili Italiani, né Giotto, né Della Quercia, né Masaccio, né Michelangelo, esprime ciò che vi è di più fiero nella nostra unica avventura di vivere, con un eroismo superiore al suo. Egli è forse il più grande fra quegli uomini invincibili che, attraverso tutte le bufere, oppressi di passione, pronti, se occorresse, ad usare del delitto, guardando alla vita come ad un dramma quotidiano, andavano, fissi gli occhi davanti a sé, verso qualcosa di più alto e di più tragico, che sentivano fremere nel loro cuore risoluto e disperato.

ÉLIE FAURE, *Storia dell'arte.*

## 22. - Luca Signorelli.

Chi vuol conoscere Luca Signorelli, deve salire ad Orvieto, non solo perché nella Cappella Nuova al Duomo egli descrivendo il gran Giudizio e i premi e le pene d'oltre tomba ha dipinto il suo capolavoro, ma anche perché vi vedrà due ritratti che v'ha lasciati di sé stesso in quell'età di sessant'anni, tanto vivi e fieri da valere cento biografie. Di più il silenzio d'Orvieto, tra cielo e terra, in vetta alla sua roccia di tufo, cingendo d'attonito stupore quella visione del finimondo, tutta angeli e demonii, dannati e beati, folgori e terremoti, preci e bestemmie, canti e pianti, e piogge di fuoco e ruine fragorose e trombe squillanti, la fa più maestosa e tremenda, tanto che solo la visione dantesca può starle a confronto. Uscire da quel chiuso al pieno sole sulla piazza deserta è come uscire trasecolato da un sogno:

*E dopo il sogno la passione impressa*
*Rimane, e l'altro alla mente non riede.*

Meno due spicchi della vôlta sull'altare dipinti dal Beato Angelico cinquant'anni avanti, tutta l'ampia cappella è del Signorelli. Sulle prime, tanto potente è la volontà di quest'arte nel riordinare ed equilibrare i quadri dentro l'architettura e il tumultuoso dramma nei quadri, e in ogni quadro i gruppi e le figure, e in ogni figura le sue membra scolpite, ti senti sicuro e libero di ammirare la grandiosa bellezza dello spettacolo soprumano. Nella vôlta, divisi da verdi costoloni, gli Apostoli, i Patriarchi, i Dottori, le Vergini, i Martiri, disposti a piramide su troni di nuvole, reggono il cielo e ti proteggono. I colori attorno sono netti ed austeri, rossi bruni, verdi glauchi, azzurri gelati, neri schietti; e tutti i nudi sono d'un giallo di mattone o di legno, che dà alla calca più densa e ai grovigli più furibondi la severa semplicità d'un monocromo. Ecco la predicazione dell'Anticristo, il cui volto assomiglia a Gesù; ecco il finimondo, coi corpi che rotolano giù verberati da folgori color di sangue; ecco la Resurrezione dei morti che sorgono fuori dalla piatta terra fan-

Digitized by Google

gosa e si rifanno carne e si stirano le torpide membra e schiudono gli occhi assonnati sotto il clangore delle tube di due angeli sovrani, uno con l'ali verdi, l'altro con l'ali viola, la bandiera con la croce purpurea legata alle trombe di argento. Ecco la turba dei dannati pestata e azzannata da dèmoni i cui muscoli tesi e scuoiati s'inverdiscono come imputriditi; ecco l'incoronazione degli Eletti, tutta pace, sotto un cielo tempestato di stelle d'oro, e in alto angeli che suonano, angeli che spargono fiori, tanto vicini ai beati nel volo armonioso che questi alzando gli occhi e le braccia a quella luce e a quella musica, già sentono anch'essi di volare. Sull'alto zoccolo, dentro vaghi rabeschi a colori accesi come d'aiole fiorite, appaiono i volti dei poeti, primi Dante e Virgilio che descrissero i regni dell'oltremorte.

Forma, colore, invenzione, espressione, architettura, tutto qui è creato e penetrato dallo stesso spirito e dallo stesso volere, in un'unità cosí ferrea che staccarne un episodio è come strappare un lacerto da un corpo vivo. Né per fortuna questo gigante ti permette siffatti capricci ed esperienze.

Ma il miracolo è che questa unità e stabilità non è la monumentale immobilità di Giotto, di Masaccio o di Piero della Francesca. La novità di Luca Signorelli nell'arte è stata il moto e l'azione. La macchina umana, voglio dire il nostro nudo corpo, egli l'ha studiato come tanti toscani, basta dir Pollajolo, ai suoi tempi lo studiavano. Ma per lanciare questo corpo, trattenerlo, curvarlo, voltarlo, tenderlo, raggomitolarlo, schiantarlo, e non uno ad uno elegantemente, ma in groppi come qui di dieci e venti persone; e per dare anche all'impeto e all'onda di questi viluppi unità di direzione e di schema e nettezza e bellezza di sagoma, quasi che alla sua volta ogni viluppo di dieci corpi riabbia la vita e riobbedisca alle norme d'un corpo solo; e per donare, a te spettatore di quel tumulto, la gioia di scoprire, di là dal primo sgomento, la segreta armonia che lo regola, come se nel pieno d'un'accecante e assordante tempesta tu riuscissi per prodigio a capire qual'è, piú su dei nembi la serena volontà divina per cui anche quella tempesta è un'ordinata musica: per saper tanto e potere tanto, Luca Signorelli ha dovuto nel corpo umano e nel gioco delle sue anatomie scoprire le leggi durevoli e gli schemi geometrici che anche capovolto e contorto lo regolano.

UGO OJETTI

## 23. - Il Perugino.

Il problema dello spazio e dell'aria occupava lí accanto a Pietro, nella bottega del Verrocchio, anche Leonardo. La nuova pittura a olio dava a questi giovani il modo d'ottenere le sfumature piú lievi dell'aria nelle distanze e del chiaroscuro nei corpi, il mezzo d'accompagnare un'ombra tra lume a lume, su e giú per ogni rimbalzo e riflesso, dolcissimamente. Piú cosciente e tormentata, è questa la gloria di Leonardo. Piú ingenua e piú pronta, non s'osa dire piú facile, è questa anche la gloria del Perugino. Tanto egli amò questo rapimento suo nello spazio, che appena ne ebbe intuita la sovrumana delizia, appena seppe renderlo e comunicarlo allo spettatore, con quell'economia nello sforzo che era il suo male e il

Digitized by Google

suo segno, evitò ogni altra fatica e tralasciò ogni altro insegnamento che i fiorentini lí attorno gli davano. Trascurò la varietà e l'unità della composizione, continuando a piantare figure parallele, ritte l'una accanto all'altra, in parata, anche dentro un tondo, anche sotto la curva d'un arco. Trascurò la novità, gli scatti del movimento, seguitando a rappresentare santi e divinità immobili e stanti, dando appena ai suoi angeli quel passo di danza che già pittori e pittori avevano dipinto prima di lui, e ripetendolo, un piede posato, l'altro alzato sull'alluce, perfino nel San Sebastiano morente alla colonna, perfino nel Cristo morto che è in San Pietro di Perugia. Trascurò la scienza prospettica con cui ormai si poteva riempire di figure digradanti un dipinto, da un piano all'altro fin all'orizzonte, e sempre dispose le sue sopra un solo piano in fila, alla ribalta, accontentandosi di lasciar digradare in quel chiarore di miracolo solo le quinte del suo paese, un greppo bruno, un poggio verdoliva, una riva, un lago, una torre che si riflette nell'acqua, il profilo d'un'altra collina appena piú celeste del cielo, e di segnare i piani evanescenti con quei suoi alberelli esili altissimi, di poche fronde a ventaglio, che sembrano foglie di capelvenere ritte nell'aria pura, solo per rivelar che è immobile, che è l'aria incantata dell'eternità. E l'anima piú ritorta e turbata vi si placa e vi si scioglie, cosí che a uscire da quella malía ti senti vuoto e stupito e il minimo contatto con la realtà ti ferisce a sangue e vorresti súbito tornare là davanti a riperderti in quell'infinito che non ha un volto perché è Dio.

UGO OJETTI

## 24. - Gli affreschi del Pinturicchio nella Libreria Piccolominea di Siena.

Sui muri della Libreria di Siena, non una delle innumerevoli figure evocate in opulenti edifici e profondi paesaggi, tradisce la fatica d'uno spirito che si tormenta, d'un occhio che si tende, d'una mano che si accanisce. In nessun'opera come in questi affreschi, conservati chiari e brillanti per un felice caso di esposizione, trovo quello che si dovrebbe chiamare il *fascino shakespeariano*, tanto il grande poeta inglese ne ha impregnato i suoi drammi e le sue commedie romanzesche. È la ricchezza, ma fine, l'eleganza unita alla naturalezza, qualcosa insieme di molto civilizzato, di molto acuto e, non di meno, di un po' selvaggio. Ci si ritrova tutta la poesia del Rinascimento, quel momento di fioritura unica, in cui la creatura umana sembra esser stata cosí completa, tra il Medioevo che fu il regno della forza troppo forte, e il nostro secolo, in cui la cultura confina quasi sempre con la malattia. I giovani signori di questi affreschi, a cavallo su cavalcature d'un bianco quasi rosa, con le briglie incrostate di pietre preziose, spiegano tanta morbidezza nel loro fiero atteggiamento, tanto lusso regale nel loro abbigliamento! Tanto pensiero serio e sognante fluttua nei loro begli occhi! Nei rami degli alberi e intorno alle colonne affusolate, circola come un'atmosfera piú lieta e vitale che la vera. Le pompe chiesatiche evocate in queste pitture a piú riprese, hanno insieme, perché è il quadro della vita d'un pontefice, la magnificenza d'una festa di corte, e, per virtú dell'espressione pia dei volti, il fervore d'una scena di chiostro.

Digitized by Google

Personaggi dalla tinta olivastra, dai costumi strani vi appariscono, rivelando quella visione romanzesca dell'Oriente che, attraverso alle Crociate ed a Venezia, è dovuta passare nel sogno degli Italiani d'allora. Come in certi quadri molto primitivi, gli ornamenti di metallo, le bardature dei cavalli o porzioni intere d'armature, sono figurati da rilievi d'una specie di stucco colorito; e, quando il sole entra dalla finestra nel pomeriggio, viene a porre sul muro di fondo un incanto di luce intorno ad un giovane imperatore, il vero principe di quella festa, che cammina verso la fidanzata, vestito d'un ricco abito verde e con gli sproni d'oro che calcano l'erba fiorita. Un po' della dolce melanconia umbra si mescola, per intenerirla, a quell'apoteosi della giovinezza e del colore. I pittori della divina scuola umbra hanno avuto il dono inesprimibile che fu quello di Virgilio, il patetico nella grazia, la voluttà delle lacrime, un languore in cui entrano pietà e sogno.

P. Bourget, *Sensations d'Italie.*

## 25. - La Madonna della Vittoria di Andrea Mantegna (fig. 331).

È la visione radiosa d'un'umanità perfetta, dall'equilibrio infinito, ormai libera da ogni inquietitudine ed impedimento. Sotto una culla di foglie e di frutti, cui vanno becchettando uccelli esotici, la Vergine troneggia, come sotto la cupola centrale di una esposizione d'orticoltura. Ai suoi piedi, in un bassorilievo di marmo, si vede rappresentato il piccolo albero a cui s'avviticchiò il serpente tentatore: l'albero della povera scienza del bene e del male. Sul capo di lei, nel Paradiso ritrovato, la natura le fa un arcobaleno con tutti i frutti non proibiti. Le due falde del suo manto sono tenute rialzate a destra e a sinistra, da due giganti, S. Michele e S. Giovanni, entrambi giovani, entrambi dalla copiosa capigliatura, vestiti l'uno e l'altro, d'armature pseudo-romane, con uno sdegno dell'esattezza archeologica, naturalissimo trattandosi di arcangeli. Entrambi abbassano le palpebre sopra un cavaliere, genuflesso in atto estatico, a mani giunte, che leva il suo naso camuso e la sua faccia dalle labbra tumide, verso la Madonna, in modo da scoprire il bianco dei suoi occhi di negro.

E il Bambino Gesú, ritto in grembo alla Madre, lo benedice.

È Francesco Gonzaga. È rappresentato nella sua corazza d'acciaio, coperta a metà da una ricca cotta d'armi con giubbone, a grandi pieghe, ricamata, che non nasconde tuttavia nulla d'essenziale della divisa di combattimento. Si sente nel suo atteggiamento di riposo, un corpo agile e vigoroso, che si distenderà, finita la preghiera, come una molla d'acciaio, e picchierà sodo.

In quel sorriso estasiato, che scopre denti di lupo, s'indovina l'anima ingenua e violenta, tesa in quell'istante verso l'infinito, fuori di sé stessa, ma pronta a ricadere, quando il corpo si solleverà, in preda alle passioni brutali. Dirimpetto al principe, abbattuta sulle ginocchia, piú in basso ancora e in un atteggiamento piú umile, si vede la monaca che pregò per lui durante la battaglia, quell'Osanna degli Andrasi, che era il buon genio dei Gonzaga, e che sarà beatificata, vent'anni piú tardi, da Leone X.

Digitized by Google

Indossa il costume adottato dai pittori di quel tempo per le vecchie della Bibbia. Quel velo bianco che nasconde i capelli e copre il collo, e, intorno alla testa, quella stoffa gialla, arrotolata a guisa di turbante, designano Sant'Elisabetta, patrona d'Isabella d'Este.

Le labbra semi aperte continuano la preghiera incominciata, mentre le dita sgranano il rosario.

Le sovrasta S. Giovanni Battista, fanciullo, patrono di Giovan Francesco Gonzaga. E dietro a tutta quella gente, dietro ai Santi militari, due personaggi sacrificati, due vecchi barbuti di cui non si vedono che, le teste, sono i due Santi patroni di Mantova: Sant'Andrea tiene una fine verga che è una croce, e San Longino ne tiene una seconda, che è una lancia — la lancia con cui ha trafitto il fianco del Cristo, simile alle picche dipinte in rosso che vennero raccolte a fasci sul campo di battaglia di Fornovo.

Per fare onore alla Vergine, l'artista ha raggruppato intorno ad essa, in quello stretto spazio, tutto ciò che, alla fine del secolo XV, si conosceva di piú bello.

Ha estratto dalle profondità del mare un cespo rosso di corallo maschio che ricade sul suo capo come una lampada sospesa. Ha estratto dalle profondità della terra, del marmo picchiettato di rosso e del broccatello, per farli servire da piedestallo. Ha rapito alle profondità del cielo, uccelli parlanti e Arcangeli combattivi. Tutti i regni della natura sono stati messi a contribuzione, e anche quelli dell'arte. Egli ha fatto venire da Venezia, per sospenderlo alla volta di fogliami, un immenso rosario di quelle grosse perle false che nelle cronache del tempo si chiamano *jocalia de cristallo*.

Ha pure saccheggiato le tombe: lo scanno su cui sono poggiati i piedi della Madonna, è tolto dalla tomba del Marsuppini, di Desiderio da Settignano, che è nella Chiesa di Santa Croce a Firenze. Le isole piú lontane, di recente scoperte da Cristoforo Colombo, hanno fornito il pappagallo ara e il cacatua, appollaiati nel fogliame. Si è certo fatto venire il giardiniere d'Isabella d'Este, l'uomo d'Italia piú abile a tagliare il bosso, perché ideasse quel fastigio, come ha ideato le arcate vegetali del giardino, nel quadro *la Virtú caccia il Vizio*, che è nel Museo, a sinistra della *Madonna della Vittoria*, e forse l'arcata rocciosa del *Parnaso*, che è dall'altra. Egli l'ha caricato coi piú enormi campioni dell'orticoltura intensiva, e i fanciulli stessi che correvano per le strade di Mantova dietro la *Madonna* in marcia, dovevano comprendere le felicità di quel Paradiso sugoso, polposo, saporito.

Noi incontriamo qui uno dei caratteri piú definiti dei Primitivi, e che costituisce il piú gran fascino di essi. Mantegna non era piú un Primitivo, ma era ancora un preraffaellita o un « prerinascente ». Egli aveva già la scienza consumata del disegno, e i suoi scorci ne fanno fede; ma conservava, dei Primitivi, il gusto di riunire senza alcun motivo e per la sola gioia degli occhi, tutte le specie di bellezza, tutti gli oggetti pittoreschi che sapeva riprodurre: e, come i Primitivi, sapeva riprodurne molti. È solo piú tardi che un artista si è dato al nudo, un altro al paesaggio, un altro agli abiti o alle nature morte. Ciascuno diventerà uno « specialista ». Nel momento in cui Mantegna dipingeva, lo stesso artista riuniva in sé stesso tutti i generi.

Digitized by Google

Vi è in quel quadro un potente anatomista, un suntuoso decoratore, un abile pittore di natura morta e di costumi, un luminista attento ai minimi riflessi, e un fisionomista profondo e sottile. Il colorista domina dappertutto. Questa pittura, che entra nell'occhio come un cesello dai rilievi luminosi e dal duro splendore di metallo, non cessa dal possedere un'armonia squisita; e quell'armonia fatta di toni di granato e di verde bottiglia, d'ori cupi e sordi, di vivi accenti rossi e di toni indefinibili, rosacei, violacei, che imbiancano o ingialliscono appena, — offre, da un capo all'altro, suntuosità da invetriata.

R. DE LA SIZERANNE, *Les Masques et les Visages à Florence et au Louvre.*

## 26. - Il classicismo di Andrea Mantegna.

Se il genio del Mantegna seppe resistere all'azione pericolosa d'una cultura troppo forte perché il suo tempo potesse accoglierla, gli è che quel tempo ardeva d'un'indicibile fiamma. Così egli ritrovava nei bisogni della sua razza lo spirito generalizzatore delle antiche età evocate. Egli fu forse il solo in Italia ad ispirarsi in modo diretto e permanente ai marmi portati dalla Grecia o ritrovati nel sottosuolo. Studiò con passione le raccolte di Squarcione, ne compose egli stesso e volle andar a vedere a Roma quel che restava dei muri crollanti e dei templi sepolti. Ed è per suo mezzo che l'anima antica partecipò più solidamente a costituire lo scheletro d'un mondo che cercava con ostinazione le sorgenti dell'antico ideale. Ma per fortuna il suo vigore espressivo forzava la sua erudizione. L'occhio non si attacca alle pieghe delle toghe, ai carri, agli acanti delle colonnate, alle insegne, alle palme, ai candelieri, ai lauri, alle corone delle pompe consolari, agli attributi esterni sapientemente ricostituiti dei cortei trionfali che eccitavano il rimpianto degli Italiani. Ch'egli sia invasato dalla cura della verità storica e del pittoresco locale, perseguito dal ricordo dei bassorilievi romani intagliati sui sarcofagi, la tesa forza del suo lirismo doma e affoca tutto. Un'implacabile volontà cola i gruppi sculturali in un modello metallico d'onde il suono duro del nuovo universo sfugge come suo malgrado. Egli ha un bel plasmare, impastare, disciplinare la vita che sale, — la vita fa scricchiolare le sue armature, gonfia i seni, le braccia, le gambe delle sue donne, e si effonde impetuosa nella luce e nel profondo cielo azzurro tutto seminato di cumoli bianchi. Essa vibra nelle frecce che gli arcieri spietati lanciano su San Sebastiano. Strano artista, che tentò di bere a tutte le sorgenti inaridite, non vi trovò che pietre morte, e seppe tuttavia animarle di quella specie d'ebbrezza intellettuale in cui il mondo avido di imparare si consolava di meno sentire! Quella linfa latina, quel nobile idealismo greco ch'egli credette sempre di dovere alle opere così lungamente e tanto addentro studiate, tormentavano già la sua razza nelle statue militari e nei fanciulli pensierosi di Donatello.

ÉLIE FAURE, *Storia dell'arte.*

Digitized by Google

## 27. - Goethe scopre la Grandezza del Mantegna (1786).

Nella chiesa degli Eremitani in Padova ho veduto alcuni affreschi del Mantegna (fig. 330), uno dei pittori piú antichi, che mi hanno lasciato un senso di sbalordimento. Che acuta e sicura modernità in quegli affreschi! Ed è una modernità non apparente ed ingannevole, parlante solo all'immaginazione: ma una modernità forte, pura, luminosa, cosciente, gentile, e che ha contemporaneamente qualcosa di severo, di pensoso e di diligente: modernità da cui sono derivati i pittori posteriori, come ho potuto persuadermene davanti ai quadri di Tiziano.

GOETHE, *Viaggio in Italia.*

## 28. - Cosimo Tura e Francesco Del Cossa.

Di tutta la gioventú che corse a Padova verso il 1460, a studiarvi Donatello e il Mantegna, nessuno portò via seco piú bei doni, nessuno piú profondamente s'imbevve di Donatello, nessuno si trovò promesso a piú alti destini, che il ferrarese Cosimo Tura. Egli fondò una generazione di pittori che non fiorí solamente a Ferrara, sua patria, ma che coprí coi suoi rami tutte le terre della casa d'Este e il paese vicino, da Cremona a Bologna. Era scritto ch'egli sarebbe l'avo comune di Raffaello e del Correggio. E nondimeno, nulla rassomiglia meno alla nobile grazia del primo, alla sensualità estatica dell'altro, che lo stile del loro precursore. È un'umanità di quarzo e di granito, d'un'immobilità altèra da Faraoni, o contratta per lo sforzo, dai gesti convulsi, dalle membra paralizzate, nodose come il tronco gottoso dell'ulivo. Raramente quei volti si rischiarano d'un raggio d'allegrezza. Il loro sorriso si rapprende abitualmente in una smorfia. Il contatto delle loro mani in forma d'artigli fa paura. Le architetture sono fatte di ammucchiamenti barocchi, non come quelli che si vedono sovente presso i pittori del primo Rinascimento, ma quasi simili a quelli delle orgogliose Babilonie dei Medi e dei Persiani. I paesaggi sono quelli d'un mondo che da secoli ha perduto il ricordo dei fiori e della verdura: né terra, né seme, né solco, ovunque l'inospitale aridità della roccia. Solo, qua e là, si leva, su quella desolazione, il magro còrniolo, caro agli artisti padovani.

Quello stile è d'un'unità perfetta. Quella razza generata dal sasso non poteva abitare che un mondo di schisto e di cristallo; sarebbe stata fuori luogo fra architetture meno massicce e meno schiaccianti. Quelle creature di diamante dovevano assumere le forme volute dalla materia di cui sono fatte, forme pietrificate o contorte dallo sforzo per articolarsi, per vivere. Ma, dove il movimento costa tali sforzi, l'espressione si congela fatalmente e si coagula in smorfia, prima di espandersi alla vita. Una simile unità suppone una volontà. Quella di Cosimo Tura è manifesta. Egli mirava con una ferocia quasi maniaca a raggiungere la *definizione della sostanza.*

Il Cossa s'attaccò corpo ed anima alla maniera del Tura, esagerandola quanto poté. I suoi paesaggi sono della stessa sterilità sublime e, per accrescere la loro desolazione, i fabbricati non sono che rovine. Le sue figure sono convulse dalle stesse energie. Il Cossa prese ancora al Tura

Digitized by Google

il suo gusto delle definizioni violente, ma ciò che lo salvò dal pericolo di quegli eccessi fu l'esempio di Piero della Francesca, coi suoi larghi piani e le sue calme superfici. Sul suo stile imparò ad arrotondare, ad amplificare. Egli fa dell'alto rilievo, mentre Tura fa dell'intaglio. Fu Piero della Francesca alfine, ad insegnargli il segreto della sua luce diffusa e a dargli la chiave della propria maestria in quel genere: ma non è che a sé stesso e al suo genio ch'egli dovette la conoscenza suprema del movimento.

B. BERENSON, *I pittori del Rinascimento.*

## 29. - I primitivi veneziani.

Nel'isola di Murano nasce l'arte, che ancora non può dirsi nazionale, giacché essa si libera da l'influsso bizantino, per inspirarsi a l'ingenuità un po' fredda dei tedeschi e dei fiamminghi. Andrea da Murano, i suoi figli Giovanni ed Antonio, i Vivarini, studiavano amorosamente le opere, che mandavano a Venezia i maestri di Fiandra. Giovanni d'Allemagna, in compagnia di Antonio da Murano, lavorò nel 1440 la gran tavola figurante la Madonna in trono con i quattro dottori della Chiesa. Con lo stesso Giovanni dipinsero, in collaborazione, anche Antonio e Bartolomeo Vivarini. Una serenità grave e solenne spira dal magro volto de la Vergine, dipinta da Giovanni d'Allemagna e dal Muranese. Ormai sciolta da la tunica bizantina, essa accarezza con le mani lunghe e profilate le membra secche del bambino. In San Zaccaria, fra le aguglie e i trafori de le cornici dorate, su l' fondo d'oro, le sante di Giovanni e Antonio da Murano chinano la testa, sotto il nimbo d'oro, con soave melanconia, e il placido aspetto de la Vergine incomincia ad essere abbellito dal sentimento de la maternità. Ma le linee di quei volti sono ancora troppo rigide, e su le labbra erra il triste sorriso dei popoli settentrionali. In questo periodo d'innovazione s'alternano tentativi arditi e grazie timide. Il sole non è ancora comparso nel cielo de l'arte, ma indora gli estremi lembi de l'orizzonte; l'azione de lo Squarcione e del Mantegna, studiosi dal vero e de l'antico, atteggia a piú libere forme l'arte veneta, la quale non rinunzia a la mestizia del casto genio nordico, ma la unisce a la leggiadria de la scuola umbra, rappresentata fra le lagune da Gentile di Fabriano, il cui nome, a detta di Michelangelo, corrispondeva a le opere purissime, soavi, veramente gentili. L'animo si espande ne la varietà de la vita, e le feste de la piazza, gli edifizi stupendi, le donne bionde e belle, le foggie eleganti sono ritratte dal Carpaccio e da Gentile Bellini, come in una fotografia sublime.

POMPEO MOLMENTI, *La Dogaressa di Venezia.*

## 30. - Antonello da Messina.

Antonello, figlio di scultore, sentí fin dal principio la necessità di plasmare le imagini facendole balzare dal fondo schiette e forti. L'analisi fiamminga cedette il posto alla vigorosa sintesi italiana, la ricerca del-l'anatomia a quella del volume, le forme gotiche alle nostre rinascenti. Egli serbò dei fiamminghi l'esattezza, lo scrupolo, non la minuzia, per

Digitized by Google

la tendenza propria di rivaleggiar con la plastica e di architettar tutto, gli uomini e gli alberi, gli animali e le pietre. L'alleanza dell'arte con la scienza in Antonello fu piú stretta da quando apparve Piero della Francesca al versatile pittore: allora la geometria e la prospettiva accrebbero in lui la forza di rendere la pienezza del volume dei corpi e l'ampiezza degli spazi avvivati dalla luce... Giunto a Venezia, proprio nel momento in cui Gentile e Giovanni Bellini mettevano le salde fondamenta alle scuole pittoriche della città della laguna e del Veneto, Antonello sedette vicino ai due grandi, suscitando in brevissimo tempo la piú viva attenzione e il maggiore rispetto. Classico senza studiare i classici, come aveva fatto invece il Mantegna, dominatore della regione veneta, diligente, esatto come uno di quei maestri fiamminghi dei quali risonava dapertutto la fama; luminoso talvolta come Piero della Francesca, a cui era ricorso anche Giambellino; potente per lo smalto dei suoi colori ad olio, destò ammirazione, come attestano Matteo Colaccio, il Sabellico e Marin Sanudo. Avvolta poi la sua fama nel velo della leggenda, egli parve e fu dichiarato apportatore della pittura ad olio dalle Fiandre in Italia, e perfino « il primo inventore ».

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento.*

## 31. - Giovanni Bellini e il suo dono di serenità.

L'arte del Bellini è precipuamente rappresentata da due quadri, in Venezia: l'uno la Madonna della sacristia dei Frari, con due santi ai lati, e due angeli a' piedi (fig. 350); l'altro, la Madonna con quattro santi, sul secondo altare a sinistra, nella chiesa di San Zaccaria.

Il primo, ove le figure sono piú piccole del vero, rappresenta la piú perfetta specie di pittura da camera, che non degenera in miniatura, né diviene leccata, né, in alcun modo, ignobile; ma nella quale, poiché deve vedersi da vicino, è bene giungere ad ogni possibile finitezza.

Il secondo, ove le figure sono di grandezza naturale, o poco maggiori, appartiene alla specie delle grandi pitture, l'esecuzione delle quali può essere piú franca, purché sia portata in ogni parte a compimento. Per il perfetto equilibrio delle loro qualità, i due quadri sono per quanto so, e per quanto posso fidare nel mio giudizio, i due migliori di tutto il mondo (1).

Riguardo ad essi, osservate quanto segue:

Primo, che sono lavorati con materiali durevoli ed ottimi. L'oro vi è rappresentato con la pittura, non con la sovrapposizione di vero oro. E la pittura è cosí solida, che quattrocento anni non vi hanno apportato, per quanto si può vedere, alcun dannoso mutamento.

In secondo luogo, le figure di entrambi sono in quiete perfetta. Niuna azione vi ha luogo, eccettuata quella degli angeli, che suonano sui loro strumenti musicali, ma con gesto ininterrotto e senza sforzo, come nei

1) Questo va inteso dal punto di vista dello scrittore inglese, secondo il quale nessun artista meglio di Giovanni Bellini realizza l'ideale di serenità e di dolcezza a cui tende l'arte religiosa.

Digitized by Google

sogni. I Della Robbia o Donatello avrebbero rappresentati gli angeli intenti alla musica, o rapiti in essa, come in azione transitoria; nel piccolo coro di cherubini del Luini, nell'*Adorazione dei pastori* della cattedrale di Como, la loro grave attenzione ci fa persino pensare al pericolo d'una nota stonata se stessero meno attenti. Ma gli angeli del Bellini, anche i piú giovani, cantano calmi, come i Fati intessono la loro trama.

Lasciatemi notare subito come tale calma sia attributo dell'arte piú elevata: l'introduzione dell'elemento violento, dell'incidente atto a commuovere fortemente gli animi, è di per sé una confessione d'inferiorità.

I due primi attributi dell'arte piú elevata sono: tecnica impeccabile e perfetta serenità; azione continua, dunque, non transitoria, od inazione completa. Dovete avere a cuore le creature viventi, non quello che accade ad esse.

Terzo attributo di quest'arte è ch'essa vi obblighi a pensare allo spirito della creatura, e quindi al volto, piú che al resto del corpo.

Ed il quarto, che nel volto non abbiate a scorgere se non bellezza o gioia; mai viltà, mai vizio o dolore.

IOHN RUSKIN, *Venezia* (traduz. di Maria Pezzé-Pascolato).

## 32. - Il Sonno di S. Orsola del Carpaccio (fig. 354).

Ah, in che puro e poetico sonno posa la vergine Orsola nel suo letto immacolato! Il piú benigno dei silenzii tiene la stanza solitaria ove sembra che le pie labbra della dormiente disegnino la consuetudine della preghiera. Per le porte e per le finestre dischiuse penetra la timida luce dell'alba, e illustra la parola scritta nell'angolo dell'origliere. *Infantia* è la parola semplice, che diffonde intorno al capo della Vergine una freschezza simile a quella del mattino: *Infantia*.

Dorme la vergine, già fidanzata al principe pagano e promessa al martirio. Non è ella forse, casta, ingenua e fervente, non è ella l'imagine dell'Arte quale la videro i precursori con la sincerità dei loro occhi puerili? *Infantia*. La parola evoca intorno all'origliere gli obliati: Lorenzo Veneziano e Simone da Cusighe e Catarino e Iacobello e Maestro Paolo e il Giambono e il Semitecolo e Antonio e Andrea e Quirizio da Murano e tutta la famiglia laboriosa per cui il colore che doveva poi divenire emulo del fuoco, fu preparato nell'isola ardente delle fornaci. Ma essi medesimi non avrebber messo un grido di meraviglia nel vedere il flutto di sangue sgorgante dal petto della vergine saettato dal bello arciere pagano? (1) Sì vermiglio sangue in una donzella nutrita di « bianco latte »! È quasi un tripudio la strage: gli arcieri vi recano le armi piú elette, le vesti piú ornate, i gesti piú eleganti, come in un festino. Il chiomadoro che con sí fiero atto di grazia dardeggia la martire, non sembra veramente il giovinetto Eros larvato e senz'ali?

GABRIELE D'ANNUNZIO. *Il Fuoco*.

1) Nel *Martirio di S. Orsola*, dello stesso Carpaccio.

Digitized by Google

## 33. - La medaglia del Pisanello.

I contemporanei del Pisanello, parlando delle sue pitture, hanno lodato il suo realismo, e soprattutto il suo raro valore di pittor d'animali. Per noi che misuriamo le cose piú da lontano, è come creatore della medaglia moderna che si mostra senza rivali. Come pittore, ha degli eguali o degli emuli, Gentile da Fabriano o Masaccio, a titoli diversi. Ma come medaglista, non è solo l'inventore d'un'arte destinata ad una lunga fortuna, ma ne rimane il maestro sovrano. Ora, la medaglia, qual'egli la concepí, fu piú che una felice novità: fu anche l'arte in cui si riconosce meglio lo spirito del Rinascimento, la cui essenza è l'individualismo, un individualismo spesso violento, spesso esagerato: la medaglia del Pisanello — ritratto d'un'individualizzazione rigorosa, commentato da un'allegoria — doveva dunque sedurre estremamente una società curiosa di rinnovamento, in cui tutto cominciava a concorrere all'esaltazione dell'individuo, alla glorificazione dell'eroe.

Fra l'idealismo istintivo del Medioevo e l'idealismo ragionato del secolo XVI, l'Italia attraversò al tempo del Pisanello una crisi di realismo, nella quale si fissò l'arte del ritratto; perché se si trovano ritratti di donatori in manoscritti del XIII secolo, o in vetrate del XIV, nella statuaria funebre e persino negli affreschi di Giotto, non vi ha vera arte del ritratto se non nel giorno in cui il pittore vuol infondere in esso una verità psicologica particolare e volontariamente osservata. Tale fu il netto indirizzo del Pisanello; e la medaglia, qual'egli la rinnovò, dovette sembrarne la formula piú concisa e in pari tempo la piú perfetta. L'individualismo del secolo XV ci si rispecchiò con compiacenza. Ma quale sia stata in quell'invenzione la parte dell'intuizione, e quale quella della volontà chiara e cosciente, in che cosa il Pisanello abbia ubbidito oscuramente al gusto del suo tempo, e in che cosa lo abbia precorso o preparato, non lo misureremo mai con certezza.

Notiamo tuttavia quanto la medaglia del Pisanello sia cosa nuova. Infatti, spogliata di ogni carattere monetario, colata in uno stampo, fatta generalmente di bronzo o di piombo, priva di valore se non pel suo merito artistico, essa differisce da tutte le medaglie che l'hanno preceduta. Non è direttamente imitata dalla medaglia antica, che è sempre una moneta. D'altro canto, lo stile delle monete del Medioevo e della prima parte del Quattrocento, stile puramente decorativo, spesso monotono, talvolta d'una grazia deliziosamente elegante, non ha nulla di comune né con la moneta antica, né con la medaglia del Rinascimento. Insomma, verso il 1438-1439, quando il Pisanello modella e fonde la sua prima medaglia, egli crea un'arte nuova, di cui non sapremmo trovare l'equivalente prima di lui.

JEAN DE FOVILLE, *Pisanello e i medaglisti italiani.*

Digitized by Google

## 34. - La Bibbia di Borso d'Este.

Borso D'Este, Signore di Ferrara, Duca di Modena e Reggio, Conte di Rovigo, è là, in quell'affresco (1), con la sua faccia glabra e tonda di gaudente sotto il tòcco di panno scarlatto, chiusa la persona pingue entro il corsaletto attillato, fra gli scudieri e i cani, dinanzi al buffone deforme; Borso, signore magnifico, benefico e giusto, liberale e lussuoso, protettore delle arti e amante delle lettere e delle scienze.

Egli volle avere per suo diletto e per sua devozione una Bibbia miniata con splendore di figure e di rabeschi, onde apparire, anche dinanzi a Dio, capace di gustare la bellezza della natura e dell'arte. Piú di dieci anni occorsero ai miniatori per illustrare i quinterni di pergamena che, legati in due volumi, sono adorni di oltre mille miniature. A Franco Russi, che pareva lento nel lavoro, venne imposto di dare un quinterno al mese, altrimenti «sia lecito alla sua Signoria condennare dicto Franco in quella pena che piacerà alla sua Signoria».

Ma l'opera che uscí da quella decennale fatica è stupenda. Moltissime pagine sono miniate per intero, con una colonnetta di scrittura circondata di fregi in cui la fantasia degli artisti si sbizzarrí nell'accoppiare i piú strani e complessi motivi di animali e di mostri, di fiori e di fogliami, di gemme e d'oro; motti ed emblemi, stemmi e medaglioni si alternano in quelle pagine con una varietà magnifica. Le scene figurate dell'antico e del nuovo Testamento si svolgono entro campagne ridenti, nel ritmo di architetture fantastiche, su per cieli sfumati dal roseo al turchino. Altre carte recano le sole iniziali complicate di tralci e di volute, altre ancora s'allegrano di cervi e di gazzelle, di cani e d'uccelli. Perfettamente conservati attraverso cinque secoli, i due volumi sono uno dei piú splendidi monumenti della miniatura italiana.

Vi lavorarono, sotto la disciplina di Giorgio d'Alemagna, non soltanto il Crivelli e il Russi, ma gli artefici migliori di quella scuola della miniatura che raggiunse il suo massimo splendore in Ferrara al tempo di Borso d'Este. Vi lavorò Matteo de' Pasti, il medaglista famoso, insieme con Marco dell'Avogaro e Zoane Todesco e Cristoforo Mainardi e Pietro Mazante e Giovanni da Gaibana e Malatesta, pittore romano; scrisse le pagine il calligrafo milanese Pietro Paolo Marone, legò i volumi Mastro Gregorio Guasparin, veneziano.

Era il tempo in cui le varie correnti pittoriche d'Italia s'influenzavano a vicenda; si può dire che tutta la grande pittura del primo Quattrocento nell'Italia settentrionale e centrale abbia mandato la luce dei suoi riflessi sulle pagine della Bibbia di Borso. Accanto a chiari accenni all'arte di Andrea Mantegna, sbalzata in lamine metalliche, sta l'eleganza nervosa delle figure del Pisanello; accanto alla gentilezza toscana dei seguaci dell'Angelico sta la squadratura possente di Pier della Francesca. L'arte lombarda, tutta argentina, e l'arte veneta, già ricca di colore, si fondono con l'arte toscana e con quella emiliana in un connubio pieno di forza e di squisitezza.

ROBERTO PAPINI

1) L'affresco di Francesco del Cossa, nel Palazzo di Schifanoia in Ferrara, che rappresenta la partenza del Duca Borso per la caccia.

Digitized by Google

# LIBRO QUINTO

# L'ARTE CLASSICA

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo I

# SGUARDO SUL CINQUECENTO

Il Cinquecento, che fu il secolo della somma grandezza artistica italiana, e che diciamo *classico*, ancor piú per questa sua gloria che per la sua dilezione dell'antichità, segna per l'Italia l'inizio d'una schiavitú politica che altererà per tre secoli il battito della sua vita morale. L'Italia del Cinquecento è simile ad una di quelle schiave mussulmane che i pittori veneti d'allora dipingevano: abbigliate di ridente giovinezza e di fulgide gemme, pare che non debbano sentire il peso delle catene che avvincono le loro braccia! Mentre gli eserciti stranieri si disputano il possesso della terra meravigliosa, sulla gaia vita degli Italiani il sole dell'arte versa il suo filtro d'oblio. La Firenze medicea e la Roma di Giulio II, di Leon X, di Clemente VII e di Paolo III splendono come fari nella sturia della civiltà e della coltura. All'arte severa e classica che fiorisce in quei centri d'umanesimo, Venezia contrappone il fiume d'oro della sua pittura tripudiante e sensuale, chę ci conserva l'imagine ideale d'una vita di patrizi epicurei ed esteti. Ma il senso della bellezza è cosí forte da offuscare ogni altro sentimento. L'idea di patria si ottunde nelle competizioni dei príncipi avidi e gelosi, mecenati e splendidi. La religione s'imbeve di scettica paganità. La cultura e la tradizione soppiantano il sentimento puro e spontaneo. La meravigliosa estate a cui fa capo il fervore primaverile del Rinascimento, è perciò destinata a inaridirsi presto, strinata da uno scirocco di decadenza che comincia a

Digitized by Google

soffiare verso la metà del secolo e che prepara i furiosi turgori del barocco. Personalità eroiche, quali Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, il Tintoretto, fomentano con la loro stessa grandezza il manierismo dei continuatori inetti e temerari. Cosí il secolo opulento fra tutti di creatori e d'opere belle e gagliarde, trova i fermenti della sua dissoluzione, da un lato nella coscienza morale, di giorno in giorno piú immiserita e corrotta, dall'altro nel cerebralismo che pretende sostituire al divino atto creativo la virtuosità meccanica, all'oro della poesia l'orpello della retorica.

Digitized by Google

## Capitolo II

## L'ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

§ 1. **Caratteri generali.** - L'architettura del Cinquecento differisce dalla quattrocentesca (ispirata com'essa all'intento di far rivivere i membri principali dell'architettura antica, adattandoli alle esigenze della moderna vita civile e religiosa), in quanto, animata da uno spirito di maggiore sintesi e di scelta, sottrae quei membri all'impiego quasi esclusivamente decorativo e spesso ancora, diremmo, archeologico, che gli architetti del Rinascimento facevano di essi, per ricondurli al loro uso architettonico rigoroso, alle loro funzioni statiche essenziali. Da questa trasformazione dello spirito della costruzione nascono nuovi pregi e difetti. L'edificio guadagna in solidità, in armonia di proporzioni, in bellezza nobile e severa, ma perde d'imprevisto, di fantasia geniale, di leggerezza. Il concetto classico del Brunelleschi e dell'Alberti, mentre si completa in una piú perfetta conoscenza e comprensione degli esemplari emulati, tende ad irrigidirsi nello schema d'una inflessibile regola che domina non solo l'organismo della costruzione, ma il suo completamento decorativo, limitato a pochi motivi di prammatica. Le chiese adottano tanto la pianta a croce greca, quanto la circolare o la croce latina. Il bramantesco S. Pietro in Roma diventa l'archetipo del loro organismo e della loro decorazione. La cupola è ora un elemento essenziale. Sulle facciate si sovrappongono gli ordini, s'impiegano paraste o colonne libere, spesso abbinate, e si dispongono

Digitized by Google

magnifico *Cortile di S. Damaso*, coi suoi tre ordini di logge che Raffaello terminerà, e quello ancora piú monumentale, detto del *Belvedere*, che, sbarrato piú tardi dal *Braccio nuovo*, si chiude, nella porzione chiamata *Cortile della Pigna*, con un corpo di fabbricato in cui s'incassa un gigantesco nicchione semicircolare, simile alla metà di un Pantheon. Dopo una specie di gara che provò facilmente la sua superiorità sul rivale Giuliano da Sangallo, Bramante, eletto architetto della basilica, riconcepí S. Pietro su pianta a croce greca, con absidi terminali, con quattro piccole cupole satelliti d'una grande cupola dominante, schiacciata, sorretta da un tamburo a gallerie di colonne. La facciata era fiancheggiata da due campanili a pianta quadrata, a ordini sovrapposti di logge. Tale appare la basilica nelle medaglie coniate dal Caradosso per Giulio II e per Leone X: complesso architettonico d'una grandiosità senza pari, in cui l'originalità e la libertà si contemperavano nel piú nobile e severo classicismo. Che cosa rimane di questo sogno titanico, che mirava a fondere in una bellezza quintessenziale il Pantheon, Santa Sofia, S. Marco di Venezia e S. Maria del Fiore? L'opera fu iniziata sotto la direzione del maestro. Ma erano prossimi al compimento i quattro grandi pilastri (su cui sorge la cupola attuale), gli archi dal volo vertiginoso che li congiungono, e una delle cupole minori: ed ecco che, nel 1513, Giulio II morí, rendendo precaria la continuazione dell'opera. Il Bramante morí l'anno dopo: la direzione della fabbrica di S. Pietro, alla quale avevan già lavorato Bernardo Rossellino e l'Alberti, venne affidata a Raffaello, in collaborazione con Giuliano da Sangallo e Fra' Giocondo. Poi sarà la volta di Baldassarre Peruzzi, poi d'Antonio da Sangallo, poi di Michelangelo, fautore della pianta a croce greca. Succederanno il Vignola, Pirro Lagorio, Giacomo della Porta, Domenico Fontana; alfine il Maderno, che attuerà la croce latina per compiacere il papa Paolo V e costruirà la facciata; e alfine il Bernini che eleverà i due bassi campanili laterali e farà la decorazione straricca dell'interno. Ciascuno di quegli artisti infonderà nel monumento il suo genio o lo stile della propria epoca. Durante un secolo e mezzo le carrucole cigoleranno e squilleranno gli scalpelli intorno alla Chiesa-madre

Digitized by Google

uno dei piú belli e puri di Roma, dato dalla tradizione a Bramante, mentre il Vasari lo aggiudica ad *Antonio Montecavallo*. La purità e l'eleganza bramantesche s'affermano con particolare evidenza nel magnifico doppio loggiato del cortile, che impiega 44 colonne antiche. La facciata è un delicato gioco di bugne leggere, pilastrini corinzi e finestre arcuate a candelabre, che s'impone tanto per l'eleganza sobria della linea, quanto per la grandiosità della massa.

Il pontefice Giulio II ardeva di desiderio d'affidare il proprio nome alla ricostruzione della Basilica di S. Pietro, ormai cadente e non piú bastevole all'enorme afflusso dei fedeli. Il gigantesco progetto fu da lui commesso al Bramante: il quale, d'accordo col munifico e ambizioso Della Rovere, sognò di sovrapporre la cupola del Pantheon agli archi immani della Basilica di Costantino, e di circondare quel tempio senza precedenti, con un'Alhambra di palazzi, giardini, cortili e colonnati, da disgradarne il Foro romano. Bramante condivise col suo rivale e nemico Michelangelo il genio dei progetti colossali, destinati a grandeggiare nella storia ancor piú per la loro audacia e per il loro volo, che per la testimonianza delle opere compiute. Esaltano la gloria di Bramante in Vaticano il

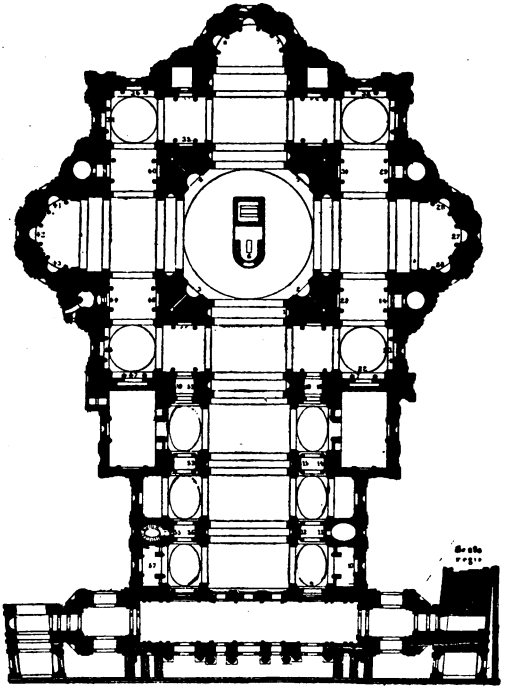

Fig. 7 - Pianta dell'attuale S. Pietro.

Digitized by Google

magnifico *Cortile di S. Damaso*, coi suoi tre ordini di logge che Raffaello terminerà, e quello ancora piú monumentale, detto del *Belvedere*, che, sbarrato piú tardi dal *Braccio nuovo*, si chiude, nella porzione chiamata *Cortile della Pigna*, con un corpo di fabbricato in cui s'incassa un gigantesco nicchione semicircolare, simile alla metà di un Pantheon. Dopo una specie di gara che provò facilmente la sua superiorità sul rivale Giuliano da Sangallo, Bramante, eletto architetto della basilica, riconcepí S. Pietro su pianta a croce greca, con absidi terminali, con quattro piccole cupole satelliti d'una grande cupola dominante, schiacciata, sorretta da un tamburo a gallerie di colonne. La facciata era fiancheggiata da due campanili a pianta quadrata, a ordini sovrapposti di logge. Tale appare la basilica nelle medaglie coniate dal Caradosso per Giulio II e per Leone X: complesso architettonico d'una grandiosità senza pari, in cui l'originalità e la libertà si contemperavano nel piú nobile e severo classicismo. Che cosa rimane di questo sogno titanico, che mirava a fondere in una bellezza quintessenziale il Pantheon, Santa Sofia, S. Marco di Venezia e S. Maria del Fiore? L'opera fu iniziata sotto la direzione del maestro. Ma erano prossimi al compimento i quattro grandi pilastri (su cui sorge la cupola attuale), gli archi dal volo vertiginoso che li congiungono, e una delle cupole minori: ed ecco che, nel 1513, Giulio II morí, rendendo precaria la continuazione dell'opera. Il Bramante morí l'anno dopo: la direzione della fabbrica di S. Pietro, alla quale avevan già lavorato Bernardo Rossellino e l'Alberti, venne affidata a Raffaello, in collaborazione con Giuliano da Sangallo e Fra' Giocondo. Poi sarà la volta di Baldassarre Peruzzi, poi d'Antonio da Sangallo, poi di Michelangelo, fautore della pianta a croce greca. Succederanno il Vignola, Pirro Lagorio, Giacomo della Porta, Domenico Fontana; alfine il Maderno, che attuerà la croce latina per compiacere il papa Paolo V e costruirà la facciata; e alfine il Bernini che eleverà i due bassi campanili laterali e farà la decorazione staricca dell'interno. Ciascuno di quegli artisti infonderà nel monumento il suo genio o lo stile della propria epoca. Durante un secolo e mezzo le carrucole cigoleranno e squilleranno gli scalpelli intorno alla Chiesa-madre

Digitized by Google

della cristianità, per creare un monumento in cui la massa e la beltà spaziale impediscono ai piú di scorgere le numerose discrepanze stilistiche.

Fra le ultime opere del nuovo stile di Bramante, materiato di essenzialità e d'armonia severa, si ricordano ancora il modello della *Santa Casa* di Loreto (1510) che, concepito con sobrietà, fu sovraccaricato dagli scultori che l'ornarono (vedi oltre) (fig. 395); e il disegno della chiesa di *S. Maria della Consolazione a Todi* (fig. 371), nuovo capolavoro della pianta circolare, cosí cara al maestro, la cui esecuzione spetta a COLA DA CAPRAROLA (1508).

§ 3. **Seguaci del Bramante.** - Il classicismo robusto, personale e magnifico del Bramante ebbe immensa fortuna. Tutta l'architettura del Cinquecento ne è dominata: e quello stile, facile a cadere nel freddo e nell'accademico, vige ancora in molte costruzioni sacre e profane. Tra i seguaci diretti del maestro, i piú grandi sono Baldassarre Peruzzi e Raffaello Sanzio. BALDASSARRE PERUZZI, senese (1481-1537), che ritroveremo come pittore (anche Bramante fu pittore, prima d'essere sovrano architetto), lavorò in giovinezza a Siena e a Bologna: ma i suoi capolavori sono a Roma. Quando il banchiere Agostino Chigi, ch'era il Rothschild di quel tempo, volle farsi costruire alla Lungara una villa deliziosa in un parco di aranci e di lauri, si rivolse al giovane e modesto Peruzzi, che gli creò quel capolavoro ch'è la *Farnesina* (1508-11), col suo bel fregio di putti e di ghirlande che allieta la facciata quasi severa, e con la luminosa loggia coperta sul giardino. I muri interni della splendida villa furono ornati di pitture mitologiche da Raffaello, dal Peruzzi stesso, da Sebastiano del Piombo, da Pierin del Vaga, da Giulio Romano e dal Sodoma, « Palazzo non murato, ma veramente nato », chiama il Vasari questo edificio, per la sua sovrana eleganza. Del pari, tutto ci parla con armoniosa voce, sebbene in tono grave, dalle linee del *Palazzo Massimo*, detto *delle colonne* (1532) (fig. 373), costruito da Baldassarre pei patrizi Massimo. La facciata convessa, che segue il lieve gomito della strada, s'orna di bugne misurate e d'aperture di sagoma perfetta. La loggia robusta del pianterreno c'introduce nei pittoreschi cortili, in cui la fan-

Digitized by Google

tasia decorativa del Peruzzi si espande in profusi ornamenti classici. Scenari di logge e d'atrii fanno vibrare la luce e l'ombra sull'oro dei cassettoni intagliati. Vitruvio s'ingentilisce in sensuali effetti di chiaroscuro e di colore. Il Peruzzi, non ultimo esempio della versatilità del genio italiano, fu un ingegno multiforme: dipingeva prospettive, scolpiva in legno, creò gli scenari per la *Calandra* del Bibbiena ed ebbe valore anche come architetto militare (1).

Parimente RAFFAELLO SANZIO, sublime pittore e dotto archeologo e direttore di scavi, lasciò belle testimonianze della sua virtú d'architetto nel classico *Palazzo Pandolfini* a Firenze (fig. 374), nella facciata bugnata del Palazzo Vidoni-Caffarelli in Roma, nella *Villa Madama*, costruita per il Cardinale Giulio de' Medici, e soprattutto nella squisita *Cappella Chigi*, in S. Maria del Popolo, a pianta fra l'ottagonale e la croce greca, eretta verso il 1512 da Agostino Chigi che vi riposa. Raffaello, grande amico del Bramante che l'aveva presentato a Giulio II, gli successe nella direzione dei lavori di S. Pietro. Egli propendeva per la croce latina; e nelle architetture dell'affresco la *Scuola d'Atene*, nella Stanza vaticana della Segnatura, ci diede un'idea della basilica quale il Bramante la voleva, ma con una tendenza palese alla pianta longitudinale.

Buon architetto, formato sul Bramante e su Raffaello, fu anche GIULIO ROMANO, di cui riparleremo come di pittore dotato ma intemperante. Oltre a diverse costruzioni in Roma, egli lasciò in Mantova il *Palazzo* detto *del Te*, casa di piacere dei Gonzaga, edificio quadrato a bozze, massiccio, con belle logge interne e con le sale profuse d'affreschi mitologici da Giulio Romano stesso e dai suoi aiuti.

Al Peruzzi successe nella fabbrica di S. Pietro il fiorentino ANTONIO DA SANGALLO, detto IL GIOVANE (1485-1546). nipote e discepolo di Giuliano. Architetto della corte papale durante i pontificati munifici di Leone X e di Clemente VII, si diede tanto all'architettura militare quanto alla sacra e civile. È in qualità di maestro delle fortificazioni pontificie che ha eretto le rocche d'Ancona, di Nepi e di Civitavecchia, i bastioni di Roma e la distrutta *Rocca Paolina* di

(1) Suo discepolo fu *Sebastiano Serlio*, di Bologna, celebre specialmente per il suo trattato d'architettura (1540).

Digitized by Google

Perugia; ed è ancora in tal veste che ha scavato lo strano e impressionante *Pozzo* d'Orvieto (1527), profondo piú di sessanta metri e avente un diametro di tredici, che doveva servire a dissetare, in caso d'assedio, quella rocca papale sicura e inespugnabile. Un'ingegnosa duplice scala a chiocciola a rampe parallele permette di raggiungere il fondo e di risalire senza imbattersi in chi discende. L'opera a cui il Sangallo ha affidata la sua maggiore gloria architettonica, sebbene non l'abbia portata a termine, è il *Palazzo Farnese* in Roma (fig. 375), iniziato nel 1514 dal Cardinale Alessandro Farnese, il futuro Paolo III. Il Rinascimento nel suo periodo maturo e riflesso, si esprime in questo capolavoro colossale e severo, con tutti i suoi caratteri salienti: uso rigoroso di forme classiche, sovrapposizione degli ordini (nel cortile), ripartizione giudiziosa ed eloquente degli spazi e degli aggetti, armonia solenne e fastosa di linee che tien vece dell'ornamento applicato. La facciata sulla piazza, con le maestose finestre a frontispizio arcato o triangolare, è tutta del Sangallo, meno il finestrone sulla porta bugnata e il mirabile *cornicione*, creati da Michelangelo. Nel cortile (fig. 376), l'opera del Sangallo — i due piani inferiori — s'incorona dell'ultimo finestrato imponente a pilastri corinzi, di Michelangelo, bello in sé ma non intonato al resto delle facciate interne. L'atrio che vi conduce, a tre navate, è una selva cupa di colonne. Un terzo architetto, Giacomo della Porta, fratello dello scultore Guglielmo, creò la grandiosa loggia aperta sul Tevere. Il piacere austero che procura quest'organismo meraviglioso di masse e di linee, è guastato dal pensiero che i committenti non si peritarono di saccheggiare, per costruirlo, il Colosseo e il Teatro di Marcello, diventati cave di masso a beneplacito dei Papi e dei patrizi, per questa e per tante altre costruzioni romane del Rinascimento avanzato (per es. il Palazzo della Cancelleria). Il grande modello di legno (fig. 379), eseguito sui suoi piani e che si conserva nel Museo Petriano, mostra come il Sangallo concepiva la nuova basilica di S. Pietro, ai cui lavori presiedette sotto Paolo III. Egli manteneva la croce greca e la cupola schiacciata del Bramante, ma alterava con troppo artificio di colonnati e d'archi la facciata, che faceva corpo da sé.

Digitized by Google

§ 4. **Michelangelo architetto.** - La suprema gloria architettonica del Cinquecento è condivisa fra Bramante e Michelangelo. I caratteri della loro arte differiscono profondamente. Il primo realizza, come Raffaello, una bellezza serena, dall'equilibrio veramente classico; il secondo, natura prometeica e tormentata, si esprime invece in uno stile tutto di personalità veemente, che organizza i motivi classici in un contrappunto pensieroso e severo, creando nello spettatore uno stato d'animo che potremmo dire *romantico*, se questa parola adusata a tanti sensi, non significasse che cogitabondo e commosso.

MICHELANGELO BUONARROTI, nato a Caprese nel Casentino (1475-1564), domina due terzi dell'età aurea dell'arte italiana. Genio di smisurata grandezza, è sovrano del pari in ciascuna delle tre arti plastiche maggiori. La sua vita travagliosa ed eroica non può essere narrata qui. Ci limiteremo a dire che Firenze e Roma furono le sue due patrie spirituali, e che i Medici prima, poi sette pontefici, da Giulio II a Pio IV, cercarono gioia nella sua arte, figlia d'un genio solitario e doloroso. Sono noti i suoi dissensi tempestosi con Giulio II, come lo sono le rivalità fra Michelangelo e Bramante, presenti entrambi alla corte del papa Della Rovere. Men generoso del Buonarroti nell'accesa antipatia, fu il Bramante. Egli ottenne con l'intrigo che fosse sospesa dal Papa la costruzione del suo sepolcro, che quest'ultimo aveva affidata a Michelangelo, e che venisse imposta al rivale la dipintura della volta della Cappella Sistina, per provare la sua incapacità. Ognuno sa come l'eccelso artista abbia trionfato della prova formidabile.

La prima fatica architettonica del maestro fu il progetto per la *facciata di S. Lorenzo* in Firenze, commessogli nel 1516 da Leone X, e rimasto allo stato di astratta ideazione. Tre disegni tuttora conservati, ci permettono d'intuire all'incirca il concetto dell'opera: tutta classica di forme, con predominio dei pieni sui vuoti, con due ordini corinzi, divisi da un attico, e con nude trabeazioni. Quattordici statue di marmo e bronzo e numerosi altorilievi dovevano animare e colorire quella superficie liscia e severa. L'artista perdette due anni a Serravezza, a dirigere lo scavo dei marmi che occorrevano per l'opera colossale: ma a nulla gli valse il

Digitized by Google

deviare con tanto tormento la sua fatica dallo spirito alla materia. Nel 1520 il Pontefice, urtato dagli involontari indugi del maestro, scioglieva il contratto.

L'anno dopo, Michelangelo inizia per commissione del cardinale Giulio de' Medici, il futuro Clemente VII, la *Sacrestia nuova* di S. Lorenzo, che dovrà contenere le tombe medicee (fig. 377). È un sacrario di bellezza grave, di sentimenti di lutto e di rassegnata religiosa mestizia. La luce vi scende misurata sull'alterno gioco dei vasti specchi bianchi e delle membrature di pietra grigia. Un ritmo solenne e potente di chiari e di scuri si svolge nella successione meditata e scultoria degli aggetti e degli incavi. Il concetto, semplice e quasi astratto, si ispira ancora alla Sacrestia vecchia del Brunelleschi: pianta quadra con cupola, pilastri scanalati, nicchioni coronati di frontoni; ma ne drammatizza e trasfigura la grazia riposata e tranquilla. Il nicchione centrale riceve, a mo' di abside, l'altare dalla fredda eleganza; nei due laterali, simili a facciate di templi, s'inscrivono, sotto nicchie a fondo piano, i sarcofagi funerari, senza che il ritmo si àlteri nella fusione dell'elemento scultorio con l'architettonico. La cappella doveva essere, nelle zone superiori affrescata, e forse lo fu per un certo periodo. Abituati alla sublime nudità dell'attuale complesso, non possiamo agevolmente intuire quali armonie Michelangelo avesse ricavate dal contrasto fra i colori e le linee rigide, e l'austera alternativa di bianco e di grigio dell'architettura.

I primi lavori della *Biblioteca Mediceo-Laurenziana* di Firenze (fig. 378) ebbero luogo nel 1524, mentre il maestro attendeva alla Sacrestia e alle tombe (nel 1529 la Sacrestia non era ancora terminata) (1). Neanche la Biblioteca fu compiuta dal suo potente ideatore. Era destino che

(1) Nel 1529, Michelangelo, governatore generale delle fortificazioni di Firenze minacciata dalle truppe imperiali, in un momento di sdegno e di terrore, fuggì da Firenze, che credeva (non senza ragione) prossima ad esser tradita e resa al nemico, e si recò a Venezia, d'onde intendeva portarsi in Francia al servizio di Francesco I. Per questa sua partenza, la Signoria fiorentina lo dichiarò ribelle. Il grande e infelice artista si pentì dell'atto inconsulto, e tornò poco dopo nella sua città, ove riprese le mansioni d'ingegnere militare, occupandosi della difesa della collina di S. Miniato. Caduta Firenze, il Buonarroti, che si salvò a stento dalle vendette dei Medici vincitori, riprese a lavorare ai sepolcri medicei, per ordine di Clemente VII.



Digitized by Google

le opere del genio di Caprese restassero in parte sogni di gigante. Incompiuto il monumento a Giulio II; frammentarie le stesse Tombe medicee; ineseguito l'affresco della *Battaglia di Càscina* in Palazzo Vecchio, e il mirabile cartone distrutto da rivali delittuosi; andato a vuoto il progetto di dare a S. Pietro la pianta a croce greca! La Libreria Laurenziana fu condotta a termine da Giorgio Vasari e dall'Ammannati, discepoli di Michelangelo, sul suo disegno e con una relativa fedeltà. La scala imponente e il magnifico interno col soffitto a cassettoni, ripetono ancora con maggiore scultorietà i temi cari al Michelangelo della Sacrestia, le stesse aggettature stagliate, le finestre finte severissime. L'architettura forse non ha mai ricavato da tanta semplicità un tale senso di magnificenza, una musicalità cosí solenne.

L'assedio di Firenze (1529) distolse l'artista dalle sue creazioni ideali e gl'impose il cómpito di governatore generale delle fortificazioni della città. La sua attività d'architetto civile non ricomincia che nel 1535, in Roma. Paolo III lo nomina in quell'anno architetto capo dei Palazzi Apostolici. Ma dal 1534 al 41, tutto il suo genio è dato al *Giudizio finale* della Sistina, pittura che è un grido di spavento dell'anima cristiana. Nel 1546 vince il concorso indetto per il cornicione del Palazzo Farnese, già quasi finito da Antonio Sangallo, e incorona l'edificio col fregio superbo. L'anno dopo, Paolo III lo nomina architetto di S. Pietro, carica che il Buonarroti terrà sino alla morte, lottando contro difficoltà e resistenze d'ogni genere. Un affresco della Biblioteca Vaticana rappresenta la basilica press'a poco quale Michelangelo, fedele in gran parte al concetto del Bramante, l'avrebbe voluta. Un'enorme cupola domina una costruzione a bracci eguali; l'anteriore si protende in un portico a quattro colonne. Quattro piccole cupole circondano la sovrana, cinta da un anello di colonne binate. Sotto la direzione di Michelangelo i lavori progredirono molto: ma la cupola non fu terminata che dopo la morte del maestro, da Guglielmo della Porta e da Domenico Fontana, ligi in tutto ai suoi disegni. Tra le altre grandiose concezioni del vecchio Michelangelo, che nobilitano Roma, ricordiamo il progetto della *Piazza del Campidoglio* (1547), con la sua rampa maestosa e i tre palazzi severi e accigliati: il *Senatorio*, il *Museo* e il

Digitized by Google

*Palazzo dei Conservatori;* l'adattamento a chiesa cristiana della sala maggiore — il *tepidarium* — delle Terme di Diocleziano (S. *Maria degli Angeli*) (1560-61); e il disegno di *Porta Pia,* decorata poi di marmi da *Jacopo del Duca.* L'opera con cui si conchiude in un trionfale slancio verso l'infinito l'attività costruttiva dell'artista, è la *Cupola di S. Pietro* (fig. 380). Il modello in legno era compiuto fin dal 1560. I tumultuosi contrasti di luce e d'ombra del titanico colonnato si placano nella vittoria serena della luce sui fianchi della calotta, che irrompono impetuosamente dal respirante attico e convergono con improvvisa grazia armoniosa verso la lanterna, filigranata come un gioiello. Paragonata al capolavoro del Brunelleschi, da cui trasse l'ispirazione (1), la cupola di S. Pietro ci appare uno stupendo fiore di coltura, mentre la fiorentina ha, nella sua immensità, la grazia quasi umile d'un fiore prativo. La grandezza della cupola di Michelangelo, concepita da lui piú che settantenne, non consiste nelle proporzioni immani (diametro massimo interno m. 42, altezza massima esterna c. 135 m.), e neppure nell'audacia statica inaudita che fa torreggiare un Pantheon fra le nubi; bensí nella straordinaria bellezza, magnificenza e serenità del concetto architettonico che estolle, al disopra dell'altipiano turgescente delle absidi, una montagna di marmo domato e spiritualizzato, a incoronare nel cielo sacro di Roma la suprema basilica cristiana. Le folgori e lo stridore di denti del *Giudizio universale* si placano nella certa luce di redenzione dell'ultima opera del veggente Michelangelo, protesa come un atto di fede e di amore delle moltitudini verso il trono di Dio.

§ 5. **I seguaci di Michelangelo.** - Lo stile dinamico e drammatico di Michelangelo fu adottato con fervore da numerosi artisti, suoi discepoli o ammiratori, alcuni dei quali si mantennero prudenti nell'emulazione d'una creazione cosí personale, ed altri si traviarono invece nelle stravaganze barocche. L'unico che reagisse al michelangiolismo dominatore, fu JACOPO BAROZZI, da Vignola presso Modena, detto

(1) È, come la cupola del Brunelleschi, a duplice calotta e sormontata da lanterna.

Digitized by Google

il VIGNOLA (1507-1573), autore di due famosi libri teorici — la *Regola dei cinque ordini d'architettura* (1563) e le *Regole della prospettiva pratica* (op. postuma, pubbl. nel 1587) — il primo dei quali fu il Vangelo dell'architettura classica, finché non si studiarono e conobbero le proporzioni delle vere colonne greche. Lo stile del Barozzi cerca la serenità e la misura del Bramante: ma un eccesso di adorazione per Vitruvio e per l'antichità, interpretata con preconcetti, lo fa spesso cadere nella frigidità dottrinale. Regolarità e compassatezza regnano nell'incompiuto Palazzo Farnese a Piacenza e nella *Villa di Papa Giulio III* fuori Porta del Popolo a Roma (1550-51), che il Vasari dichiara d'aver ideata, mentre il Vignola l'avrebbe eseguita con l'Ammannati. La celebre chiesa di *S. Maria degli Angeli*, presso Assisi, creazione indubbia del Vignola, realizzata e variata da Giulio Danti e da Galeazzo Alessi, rivela parimenti grandiosità e astrattezza. Il capolavoro profano del Vignola è la *Villa di Caprarola* presso Viterbo, costruita per Alessandro Farnese (poi papa Paolo III), originalissima (fig. 381), La pianta pentagonale a speroni fa pensare, dall'esterno, ad una fortezza. Ma nell'interno l'edificio si rivela pacifico e voluttuario nel magnifico cortile circolare a gallerie e nella fronzuta decorazione pittorica delle sale, eseguita dai due fratelli Zuccaro. Infine, questo architetto che teneva a freno gli slanci della propria fantasia, creò il primo e il piú regolare modello della chiesa barocca, nel suntuoso *Gesú* di Roma (1568-75) (fig. 489 e 490), ove appare quello che sarà il tema obbligato della chiesa gesuitica e secentesca: la croce latina con una sola navata vastissima ed elevata, e con le laterali sostituite da cappelle chiuse, simili a nicchie. Le linee dell'interno del *Gesú* sono pure e belle. L'esuberanza dei marmi e delle pitture permette di seguirne il nobile ritmo. Ma vedremo che cosa saprà fare il Seicento con questa formula che tende a convertire il tempio in un fastoso teatro.

Fra i seguaci entusiasti di Michelangelo, pronti a diventarne gli esageratori, ricorderemo Giorgio Vasari d'Arezzo, i fiorentini Bartolomeo Ammannati e Bernardo Buontalenti, il perugino Galeazzo Alessi, il napoletano Pirro Ligorio e i lombardi Giacomo della Porta e Pellegrino Tibaldi.

GIORGIO VASARI (1511-1574), strabocchevole pittore, me-

Digitized by Google

diocre in tutto fuor che nei ritratti, è architetto sovente puro ed elegante, come nell'*Abbadia de' Cassinensi* ad Arezzo e particolarmente nel celebre *Loggiato degli Uffizi* (1560), finito dal Buontalenti e da altri, ove risolve, verso l'Arno, con leggerezza e fantasia, problemi statici non agevoli. Colpevole d'aver alterato, in qualità di architetto di Cosimo I, l'interno di S. Croce, abbattendone il tramezzo gotico, intonacando le vecchie pitture ed ergendo altari goffi e in contrasto con lo stile del tempio, si riabilita come primo grande storico dell'arte italiana, nelle celebri *Vite degli artefici* (due edizioni: 1550 e 1568), immenso tesoro per la storia dell'arte toscana e romana del Trecento e del Rinascimento, fino al manierismo, a cui egli appartiene come artista. Se la parte storica del suo libro abbonda d'errori, se il Vasari è parzialissimo, antepone di proposito gli artisti fiorentini o toscani a tutti gli altri, parla trascuratamente di maestri insigni stranieri e vanta artisti ed opere meno che mediocri, della sua epoca, le *Vite* vasariane, scritte in buon toscano e con stile familiare e colorito, non cessano per questi difetti d'essere l'Iliade della nostra arte.

Bartolomeo Ammannati da Settignano (1511-1592), discepolo di Michelangelo, erige a Firenze bei palazzi a bozze, crea un capolavoro di barocco rustico nella facciata interna di Palazzo Pitti, dalle rudi colonne bugnate (fig. 382) e lancia la nobile curva dei tre archi del Ponte di S. Trinita.

Bernardo Buontalenti (1536-1608) dimostra la sua versatilità innalzando a Firenze eleganti palazzi e la Rocca di Belvedere e riplasmando architettonicamente la natura nei mirabili parchi medicei di *Bòboli* (iniziato dal Tribolo) (fig. 383), di *Pratolino* (col colosso l'*Appennino* del Giambologna) e di *Castello*.

Galeazzo Alessi (1512-1572), uno dei più begli ingegni dell'epoca, natura agitata, portata al fantastico e al nuovo, si nutre in Roma dei magnanimi e pericolosi principii di Michelangelo, e li applica con audacia di personalità, prima a Genova, poi a Milano. La costruzione tortuosa di Genova, le sue strade anguste e in pendio, imponevano all'architettura regole particolari. Il patriziato e i ricchi mercanti della Repubblica trovarono nell'Alessi l'artista ingegnoso che

Digitized by Google

seppe appagare, attraverso alle difficoltà topografiche, la loro ambizione. Mercè sua, Genova, che già aveva il Palazzo del Principe Andrea d'Oria, eretto da Giov. Antonio Montorsoli dopo il 1529, dipinto dentro e di fuori da Pierin del Vaga, divenne veramente la *Superba*.

I suoi palazzi, sviluppati piuttosto in altezza che in base, rivaleggiarono con quelli di Roma per fasto, e li vinsero in decoratività teatrale. I cortili stretti sono sfogati da magnifici atrii e scaloni. Le facciate, sacrificate nel complesso, si ornano di floridi stucchi, di gaie pitture murali, di ariosi loggiati. L'Alessi fu il vero creatore di tanta gioia visiva. A lui si debbono il Palazzo Cambiaso, lo Spinola, e, fuori dall'abitato urbano, la Villa Cambiaso in Albaro, il Palazzo detto delle Peschiere, la meravigliosa Villa Sauli, distrutta, ecc. Fra i continuatori dell'Alessi che concorsero a fare di Genova una delle città piú monumentali d'Italia, ricorderemo Rocco Lurago, autore dell'imponente *Palazzo Doria-Tursi* (1564 e oltre) (fig. 391) che fonde in un insieme decorativo di grande effetto elementi ornamentali tutt'altro che raffinati; G. Battista Castello, detto il Bergamasco (1509-1579?), che eccedette negli stucchi barocchi, e Bartolomeo Bianco (m. verso il 1656), autore del Palazzo dell'Università, col suo cortile a due ordini di logge, vero scenario fantasmagorico. Il nome dell'Alessi, che può chiamarsi il Sansovino di Genova, è affidato anche alla bella chiesa di *S. Maria di Carignano* (iniziata nel 1552), che realizza in piccolo la pianta a croce greca ideata dal Bramante e da Michelangelo per S. Pietro, ed erge sull'alto d'un colle invaso dalla potente città, la cupola fiancheggiata da quattro belle torri angolari. Andato poi a Milano, l'Alessi vi lasciò tracce della sua fervida attività: la facciata e il cortile del *Palazzo Marino* (fig. 392) e la facciata di *S. Maria presso S. Celso*. In queste opere ancora piene di vitalità, l'invasione della lussuosa ornamentazione barocca non è piú frenata dal senso architettonico puro. Sulla facciata di S. Maria presso S. Celso riboccano colonne e pilastri, statue e cariatidi, nicchie e bassorilievi. Sul frontone angioli enfatici fanfareggiano verso il cielo con tube di bronzo. L'architettura si risolve in una brillante scenografia.

A Pirro Ligorio (m. nel 1580 c.) fa onore soprattutto

Digitized by Google

la creazione della splendida *Villa d'Este a Tivoli* (1549), il cui giardino a terrazze e prospettive è d'una seduzione senza pari. Costruita per il Cardinale Ippolito d'Este, contiene tutte le delizie che si esigevano in quel tempo per una dimora estiva principesca: cadute e giochi d'acqua, laghetti, fontane, chioschi, statue, grotte e l'organo idraulico. Nel palazzo, oggi nudo e deserto come una rovina, sfioriscono le pitture dei due Zuccaro e d'altri maestri della decorazione facile e pomposa (1).

Il lombardo GIACOMO DELLA PORTA (1539-1602), forse discepolo diretto di Michelangelo, eresse con raro senso monumentale la Loggia di Palazzo Farnese, lavorò alla cupola di S. Pietro e alla facciata del Gesú, e creò in gran parte la fastosa chiesa dell'*Annunziata* di Genova, che i decoratori coprirono nell'interno di troppi marmi, dorature e pitture.

DI PELLEGRINO TIBALDI, da Puria in Valsolda (1527-1591), resta un'opera pittorica decorativa abbondantissima. In S. Luigi dei Francesi a Roma, nei palazzi di Bologna e nel Santuario di Loreto, questo manierista pieno di bravura copre grandi zone di muro con figure vigorose michelangioleggianti. Come architetto è particolarmente noto per aver costruito il grandioso coro di S. Pietro a Bologna e diretto la fabbrica del Duomo di Milano (1567 e oltre), contaminando il gotico col barocco, secondo l'andazzo del tempo. Verso il 1587, si recò in Spagna, per invito di Filippo II, ed eseguí grandiosi lavori di decorazione nell'Escuriale.

§ 6. **L'architettura del Cinquecento a Venezia.** - A Venezia, come già dicemmo a proposito dell'arte del Rinascimento, le diverse condizioni d'ambiente e di clima favorivano lo svolgersi d'un'architettura intesa piuttosto alla pittoricità e allo splendore, che non al purismo lineare e alla severa eleganza classica, reclamati dalla civiltà umanistica di Roma e di Firenze. Coi motivi classici intrecciati alle piú festose e fresche incrostazioni policrome, gli architetti veneziani crearono edifici unici nel loro genere, appropriati all'atmosfera in cui sorgevano, nel duplice fascino d'una luce incomparabile e d'un vibrare perpetuo di riflessi.

1) Fra i parchi italiani più belli del Cinquecento ricordiamo la *Villa Lante a Bagnaia*, presso Viterbo, attribuita al Vignola.

Digitized by Google

A Padova invece, dove mancava la magia delle acque ma abbondava invece lo spazio, l'architettura prese un carattere piú severo e lineare (1). Il capolavoro di quello stile alieno dalla ricchezza decorativa veneziana è la grandiosa chiesa di *S. Giustina* (fig. 389), edificata nel primo quarto del secolo da ANDREA BRIOSCO, detto il RICCIO (1470-1532?) e continuata dal veneziano ALESSANDRO LEOPARDI e da altri. Conosciamo già il Leopardi e il Briosco come scultori. La loro ricchezza decorativa cede, nella basilica di S. Giustina, ad uno stile ritmico e nudo, che utilizza come elementi di bellezza solo il pilastro, la volta e la cupola classica. Poche chiese dànno un'impressione di maestà e di ricchezza come questo tempio che, coronato di cupolette come il *Santo*, da lontano promette fantasmagorie orientali, mentre nell'interno offre la tipica severità della chiesa italiana cinquecentesca.

A prova dell'esuberanza pittorica dell'architettura veneziana della prima metà del secolo, basterà guardare la facciata della *Scuola di S. Rocco* (1517-1550) (fig. 390), ideata da BARTOLOMEO BON di Bergamo e finita da altri. Bifore, finestre abbinate, pilastri e colonne scanalati, intrecci di fiori sui fusti, dischi e losanghe di marmo incrostate, un opimo fregio a grottesche sotto il cornicione, e su tutto la veste lucida e variopinta del marmo e il gioco della luce che fruga nelle rientranze e brilla sulle curve e sulle superfici. L'occhio abbagliato non permette allo spirito di accorgersi di qualche sproporzione, delle asimmetrie e delle arbitrarietà.

L'architettura classica a Venezia trovò il suo mago in JACOPO TATTI, detto il SANSOVINO (1486-1570), fiorentino di nascita, romano di educazione artistica, formato al gusto bramantesco, dotato altrettanto come scultore e come architetto. Venne a Venezia nel 1527, dopo il Sacco di Roma. La Signoria apprezzò il suo genio e nel 1529 lo nominò architetto ufficiale della Repubblica. La Venezia del secol d'oro appartiene a lui, come appartiene a Tiziano, come la Roma barocca è tutta del Bernini. Nella sua arte la scultura

1) Esempi il *Palazzo del Capitanio*, con la bella Torre dell'orologio, opera di *Giov. Maria Falconetto* (1458-1534), il cortile dell'Università, già dato al Sansovino, ora ritenuto d'*Andrea della Valle* padovano.

Digitized by Google

e l'architettura fanno una cosa sola che vibra d'incomparabile pittoricità, che dà ai sensi la stessa gioia piena e opima dell'arte di Tiziano, suo intimo amico. Il Sansovino, giunto a Venezia col bagaglio stilistico romano, subí la pittoricità soggiogante del nuovo ambiente, spetrò la severità bramantesca, la commosse al fremito di quella luce, lasciò che fiorisse d'insperata voluttà sotto il cielo della città piú felice e piú bella del mondo. Le opere piú celebri del Sansovino in Venezia sono la Libreria, la Zecca, la Loggetta del Campanile e il Palazzo Corner della Ca' Grande. La *Libreria* (1537-54) (fig. 384), col suo doppio ordine di logge divise da un alto architrave e sovrastate da un opulento fregio a maschere, putti e ghirlande, su cui corre una luminosa balaustra incoronata di statue, è una delle fantasie decorative piú abbaglianti e imponenti d'Italia. Le forme sono rigorosamente classiche. Il Sansovino sovrappone l'ordine ionico al dorico. La trabeazione, molto alta, ha il fregio diviso da magri triglifi in mètope enormi, in cui si alternano patere, medaglioni e trofei. La profusione armoniosa degli ornamenti, il ritmico gioco delle rientranze e dei rilievi, la perfezione plastica delle forme, tutto concorre ad affermare il giudizio dato dal difficile Palladio su questo edificio, ch'egli, nemico del Sansovino, proclama « il piú ricco ed ornato che forse sia stato fatto dagli antichi in qua », mentre l'invido Aretino lo dichiara « superiore all'invidia » e il misurato Burckhardt lo definisce « la piú brillante galleria a due piani che esista al mondo ».

La *Zecca*, sul Molo (1537-45), s'impone per la solidità del suo bugnato rustico e per l'adeguatezza del concetto architettonico ai fini gelosi a cui l' edificio, officina monetaria e tesoro, doveva servire.

Invece la *Loggetta*, ai piedi del Campanile 1537-40), distrutta in parte, nel 1902, dal crollo della torre marciana, e ripristinata poi con amore, ci appare la piú fastosa e spensierata fantasia architettonica. (1) Il lineamento è ineccepibilmente classico. Ma le superfici fremono d'una decorazione florida e sensuale: rilievi dai ricchi chiaroscuri sull'attico molto elevato, statuine mitologiche di bronzo in nicchie ci-

1) Era prima un ridotto dei nobili, poi fu corpo di guardia.

Digitized by Google

vettuole, a guardia dei tre grandi archi sovrastati da genii e da vittorie ignude giacenti.

Maggiore severità ma sempre un senso sovrano di nobiltà e di gioia nel mirabile *Palazzo Corner della Ca' Grande* (ora Prefettura), iniziato nel 1532 (fig. 385), una delle costruzioni private piú suntuose e perfette di Venezia. Il Sansovino vi adatta con maestria il suo gusto classico ai motivi tradizionali della facciata veneziana: le logge sovrapposte, il predominio del vuoto sul pieno, la ricchezza coloristica e luminosa. All'alto bugnato del pianterreno sovrappone, come suole. i due ordini ionico e corinzio, a colonne abbinate. Maggiore sobrietà e modestia caratterizzano la facciata pure sansoviniana del *Palazzo Dolfin*, ora Banca d'Italia, come il Corner, affacciato sull'incantesimo verde e ceruleo del Canal Grande (1).

Nelle acque di quel tremulo specchio di meraviglie si riflette anche la facciata austera e patinata del *Palazzo Grimani*, uno dei capolavori del veronese MICHELE SANMICHELI (1484-1559), celebre architetto militare ai servigi della Repubblica, fautore di Vitruvio e delle proporzioni romane, al quale un autentico genio grandioso e tutto di maschilità, impedí di cadere nel gelo scolastico. Le sue opere principali sono a Verona: la *Porta Nuova* e la *Porta Stuppa*, coi colossali bugnati e le colonne prese, dominate da trabeazioni romanamente grevi; i palazzi Pompei e Bevilacqua, ove torna il motivo prediletto di vaste finestre ad arco, fra colonne incassate doriche o corinzie, nel piano superiore, mentre il pianterreno si corruga in bozze robuste. Il Sanmicheli s'era formato sotto l'influenza del Bramante: i suoi primi lavori si trovano non lungi da Roma, a Orvieto e a Montefiascone.

Il fautore piú rigido del classicismo romano nel Veneto fu il celebre ANDREA PALLADIO, che si credeva da Vicenza mentre probabilmente nacque a Padova (1508-1580). In questo Vitruvio redivivo, del quale non bisogna a nessun costo disconoscere il genio, la fedeltà ai cànoni romani volge spesso all'intransigenza. Egli si afferma, nella sua prima opera grandiosa, la *Basilica* o *Palazzo della Ragione* di

1) Il Sansovino lavorò alla decorazione e al fregio di putti del magnifico *Palazzo Comunale* di Brescia, capolavoro che si ritiene con incertezza opera di *Tommaso Formenton* bresciano (fine del Quattrocento).

Digitized by Google

Vicenza (iniz. nel 1549) (fig. 386), pieno d'immaginazione e di forza. Sul loggiato dorico terreno, erculeo senza esser greve, si leva il magnifico ordine ionico che ripete il tema dominante dell'edificio: un'arcata fra colonne incassate, e i cui piedritti sono colonne libere accoppiate, d'un ordine minore. Ricorrono qui alcuni degli elementi architettonici che fanno la bellezza della *Libreria* sansoviniana (le coppie di colonnine degli archi inclusi fra i pilastri, il maestoso fregio e la balaustra con statue), ma l'ornamentazione è infinitamente meno ricca e l'opera ha un carattere di monumentalità severa.

Classicismo rigoroso di motivi e parsimonia ornamentale caratterizzano altresí le facciate numerose di palazzi con cui il Palladio abbellí Vicenza. La base è per lo piú bugnata, e un solo ordine di colonne o pilastri incassati occupa l'intera facciata (Palazzi Valmarana, Marcantonio Thiene, ecc.). Nei Palazzi Chiericati e Barbaran gli ordini sono invece due. Fra le sue molte ville, sparse sui colli vicentini e nei dintorni di Venezia, la piú celebre è la cosidetta *Rotonda* (Villa Capra) presso Vicenza (fig. 388), fredda e sapiente costruzione che ricalca, anzichè una villa romana, un tempio antico, circondando di quattro portici esàstili una vasta sala circolare. Il genio prospettico e archeologico del Palladio trovò la sua espressione piú originale nel *Teatro olimpico* di Vicenza (fig. 387), che s'ispira ai teatri antichi, di cui ripete la gradinata a semicerchio e lo scenario fisso, con prospettive d'una città monumentale, al di là d'un ricco frontone a due ordini, popolato di statue eroiche. Quest'opera singolare, che evoca certe architetture irreali sognate dall'Ariosto, non fu eseguita che dopo la morte dell'artista (1). La romanità intollerante del Palladio non trovò agio a creare viva bellezza fra i palazzi fioriti di Venezia, ov'egli si recò verso il 1560, mentre il Sansovino vi trionfava. Le chiese che vi eresse — *S. Francesco della Vigna*, *S. Giorgio Maggiore* e il *Redentore* alla Giudecca — se piacquero ai contemporanei come modelli di purismo classico, oggi ci con-

1) Al Teatro Olimpico del Palladio s'ispirò púi tardi l'architetto *Giambattista Aleotti*, d'Argenta presso Ferrara, (1546-1636) per la creazione del bellissimo *Teatro Farnese* di Parma, a due ordini di logge (1618-28).

Digitized by Google

L'influsso di questo maestro di eleganze riflesse fu salutare freno contro l'invadere del barocco e non cessò mai di farsi sentire presso i seguaci della bellezza astratta. I suoi *Libri IV dell' architettura* (1570) sono la grammatica dello stile neoclassico.

Il Palladio ebbe un notevole discepolo nel vicentino VINCENZO SCAMOZZI (1562-1616), teorico impettito, che ripeté con gusto il motivo della *Libreria* sansoviniana nelle *Procuratie nuove* di Piazza S. Marco, aggiungendovi però un piano che ne guasta la perfetta misura. Lavorò anche a Vicenza, a Genova e a Roma. Dopo di lui, il barocco piú delirante invade l'architettura veneziana.

Digitized by Google

## Capitolo III

## LA SCULTURA DEL CINQUECENTO

§ 1. **Caratteri generali.** - La scultura arriva al Cinquecento padrona dei suoi mezzi. L'architettura non ne è ormai piú la madre e l'arbitra. La statua piena, il gruppo a tutto tondo, in cui circola la vita e penetra la luce, fioriscono accanto al bassorilievo monumentale o pittorico. L'anatomia è in estrema auge. Scultori e pittori si curvano sul cadavere, con lo scalpello dissettore in mano. Intanto Roma rivela ogni giorno nuove meraviglie. La sacra terra dell'Urbe riconcede alla gioia degli uomini capolavori come l'*Apollo del Belvedere*, il *Laocoonte*, il *Nilo*, il *Torso d'Apollonio*. Maggiore scienza che nel passato, ma certo minore ingenuità e freschezza! Tra il culto delle statue classiche e la suggestione titanica di Michelangelo, vivo e operante, ondeggia l'ispirazione riflessa di molti artisti incapaci di libertà e d'immediatezza. La smania per il gigantesco, il nobile, l'eroico, disdegna il realismo come un'eresia artistica, buona per i prosaici fiamminghi e pel gusto delle beghine e dei fanciulli. Lo scarso sentimento religioso si nasconde sotto la retorica della forma classica. Nondimeno, se gli scultori, escluso Michelangelo, non valgono in media i fulgidi pittori di quell'epoca, il secolo, denso d'uomini e d'opere, vanta, nei due Sansovino, nel Vittoria, nel Cellini e nel Giambologna, alcuni fra gli artisti piú insigni d'Italia.

§ 2. **I due Sansovino.** - Tra i grandi scultori del Cinquecento bisognerebbe certo lodare come unico nell'originalità

Digitized by Google

e nella libertà, accanto a Michelangelo, LEONARDO DA VINCI, se il suo *Monumento equestre a Francesco Sforza*, a noi noto solo attraverso bellissimi disegni, fosse stato eseguito e non distrutto, come fu, allo stato di modello in creta, dai frombolieri di Luigi XII.

Artista vivo e personale, di derivazione pollaiolesca, è ANDREA CONTUCCI, da Monte San Savino in Toscana (1460-1529), detto il SANSOVINO. Un ricco senso plastico, l'amore per le forme rotonde e piene, una tendenza alla soavità e al ritmo tranquillo, sono le doti di quest'uomo che, in numerose statue a tutto tondo e in altorilievi spinti e chiaroscurati, manifesta con forme classicheggianti un'anima ancora quattrocentescamente contemplativa. Nelle *Tombe del Cardinal Basso della Rovere* e del *Cardinale Ascanio Sforza* (1507) (fig. 393), nel coro di S. Maria del Popolo in Roma, egli fissa il tipo del monumento sepolcrale cinquecentesco. È una specie d'arco di trionfo, dalle linee semplici e maestose, dall'ornamentazione fiorita ma non esuberante. Il defunto è rappresentato in atto di dormire, con una posa che appare veramente sgraziata e assurda e che ricorda quella dei defunti sulle tombe fittili etrusche. Due nicchie minori, contenenti statue di Virtú, fiancheggiano il nicchione centrale. La Fede e la Carità si levano a sedere sulla trabeazione che sovrasta alle nicchie laterali. Sul fastigio supremo lo scultore aggiunge ancora statue: l'Eterno e due angeli lampadofori. L'insieme è d'una solennità immune da retorica o da frigidezza. È inutile dire che le ripetizioni e le variazioni infinite su questo tema, dovute a scultori mediocri, cadranno nel gelo accademico. Fra i piú felici gruppi di tutto rilievo del Contucci, ricorderanno il *Battesimo di Cristo*, sull'esterno del Battistero di Firenze, e l'affettuosa *Madonna col Putto e con S. Anna*, in S. Agostino a Roma; fra i suoi altorilievi, l'*Annunciazione* e la *Natività* sulla facciata della *Santa Casa* nella Basilica di Loreto, opera complessa di architettura (il disegno primo è di Bramante), di scultura e di decorazione (fig. 395), alla quale hanno lavorato, sotto la direzione del Sansovino e con lui, il Tribolo, Gerolamo Lombardo, Francesco Sangallo, piú tardi Raffaele da Montelupo, il Bandinelli, ecc. I due rilievi del Contucci si impongono fra tutti quelli del ciclo, per la freschezza del sentimento e la vigoria della plastica: sono veri quadri, con notazioni sintetiche e precise d'ambiente.

Digitized by Google

Tracce d'arcaismo troviamo anche nel vigoroso FRANCESCO RUSTICI (1474-1554), seguace del Verrocchio e autore del bellissimo gruppo la *Predicazione del Battista*, sulla porta settentrionale del Battistero di Firenze, nel quale appare una forza incisiva che fa pensare a Donatello e al Verrocchio stesso.

Libero da tracce del passato e decisamente classico e cinquecentesco appare il grande discepolo del Contucci, JACOPO TATTI, che fu chiamato SANSOVINO come il suo maestro, e che conosciamo già come insigne architetto. Si formò in Roma sulle statue antiche e su Michelangelo, assimilato con intelligenza. Il suo *Bacco giovinetto*, del Museo Nazionale di Firenze, ispirato con libertà a modelli antichi, è un gioiello di paganità rivissuta, l'opera d'un greco in pieno Rinascimento. Nel 1527, dopo il Sacco di Roma, il Tatti andò a Venezia: e quella città non tardò ad abbellirsi con sue opere miracolose, quali la Libreria vecchia, il Palazzo Corner e la Loggetta del Campanile. Multanime e libero come i grandi pittori che lo circondavano, egli si mostra capace, nelle creazioni scultorie veneziane, d'una rara varietà e ricchezza d'atteggiamenti stilistici. Nel *S. Giovanni Battista*, sul fonte battesimale dei Frari, è rivolto al patetico, con una grazia di naturalismo ben fiorentina; nei rilievi mitologici e nelle statuette bronzee, *Pallade*, *Mercurio*, *Apollo* e la *Pace*, della *Loggetta*, trova accenti di leggiadria alessandrina, eleganze vivaci e pittoresche; nelle statuette di bronzo sedute, dei *Quattro Evangelisti*, sulla balaustra dell'altar maggiore di S. Marco, in specie nel *S. Marco*, muscoloso e chiuso in un potente involucro di panneggi, paga il suo tributo a Michelangelo, senza svenare il proprio gruzzolo; nel *Marte* (d'una posa che ricorda troppo il *David* del Buonarroti) e nel *Nettuno* membruto e dalla barba fluviale, della Scala dei Giganti in Palazzo Ducale, raggiunge lo stile colossale, senza cadere nello stentoreo. Questa facoltà di assimilazione e di adattamento gli nuoce però piú volte, intaccandolo di manierismo. I molti anni di lavoro che diede alla celebre *Porta della Sacrestia di S. Marco* (fig. 394), ebbero la loro ricompensa in un capolavoro che mette il Sansovino a fianco del Ghiberti. L'inquadratura, d'una ricchezza suntuosa, tesoreggia bellissime teste in tutto tondo, vigorose statuine di Profeti e coppiette vispe di putti giocanti. I due grandi riquadri, con la *Deposizione nel sepolcro* e la *Resurrezione*, mostrano un'abbondanza di

Digitized by Google

movimento e una spazialità turbinosa, degne del Tintoretto.

Il Sansovino ebbe numerosi allievi. Alcuni furono eccellenti. Ricordiamo DANESE CATTANEO, di Carrara (1509-1573), amico del Tasso, autore di grandiosi sepolcri murali in S. Giovanni e Paolo a Venezia, nel Santo di Padova e in S. Anastasia a Verona; il veronese GEROLAMO CAMPAGNA, che lavorò nel Santo, col suo maestro e con Antonio e Tullio Lombardo, alla serie dei grandi rilievi coi miracoli di S. Antonio; NICCOLÒ TRIBOLO, fiorentino (1485-1550), collaboratore di Andrea Sansovino nei rilievi della S. Casa di Loreto, e autore di quelli assai belli delle porte minori di S. Petronio a Bologna (1). Un posto a parte fra gli scolari del Sansovino va fatto ad ALESSANDRO VITTORIA da Trento (1524-1608), che popolò di statue e di tombe molte chiese di Venezia, ma che attinse maggiore gloria dal *ritratto in busto* Il Vittoria è il Tintoretto del ritratto scultorio: la stessa sintesi potente, la stessa monumentalità innata, non affettata e retorica, lo stesso magnifico senso della vita e della personalità. Il busto del *Procuratore Gerolamo Grimani*, in S. Giuseppe di Castello, e l'*Autoritratto*, sulla tomba dello scultore, in S. Zaccaria, si contano fra i suoi capolavori, ai quali è da aggiungere il magnifico *S. Gerolamo* della Chiesa dei Frari (fig. 400), potente figura che si direbbe un Tiziano tradotto in marmo, con una severità di studio anatomico non sempre raggiunta dall'opulento pittore veneziano.

§ 3. **Michelangelo scultore.** - La scultura toccò il culmine della sua potenza spirituale nell'arte tutta di personalità, di MICHELANGELO. Vediamo in quest'artista supremo vinte del pari le due tradizioni del classicismo e del naturalismo, per pura virtú del genio che impone una propria visione travolgente. Mosso da un impulso ideale che contempera il platonismo e la concezione cristiana, il Buonarroti anela ad una bellezza perfetta, opera di creazione, proiezione plastica del mondo in cui si aggira la sua anima tormentata ed estasiata. Egli non disegna o scolpisce che figure di proporzione divina o di atletica prestanza. L'aspetto dell'uomo apparendo al suo spirito la rivelazione esterna dell'anima immortale, la cura sot-

1) L'influenza del Tribolo si fece sentire sul ferrarese *Alfonso Lombardi* (1488 - 1537), plasticatore efficace di gruppi in terracotta nel genere di quelli del Mazzoni.

Digitized by Google

tile di Leonardo di colpire il brutto nell'intima fibra e renderlo arte, come andava facendo nei suoi disegni di teste mostruose, dovette apparirgli un dilettantismo ozioso e colpevole. Per esprimere il sogno di perfezione morale che gli splendeva dentro, e il dramma che ne sorgeva in sbattimenti grandiosi di luce e d'ombra, Michelangelo avventava contro la natura cieca e impura l'acciaio dei suoi scalpelli, e riplasmava la creatura, l'affusolava pei grandi slanci nel vuoto sublime, per le frenetiche lotte contro lo spirito del male.

Eppure la prima educazione artistica del grande maestro fu in gran parte classica. Il suo primo maestro di scultura, Bertoldo, discepolo di Donatello e buon pratico, gli rese familiari le statue antiche del giardino di S. Marco, che Lorenzo il Magnifico aveva trasformato in un museo. Il giovinetto cominciò con esercitazioni anticheggianti, come la testa di Fauno-ciclope, che si crede di riconoscere in un marmo del Museo Nazionale di Firenze, e la *Centauromachia* in alto rilievo, tumultuosa e gonfia di nudi, che si conserva nella Galleria Buonarroti. L'influenza di Donatello è sensibile nella *Madonna* detta *della Scala*, di quella stessa raccolta, saggio di stiacciato severo, eseguito da mani che non hanno piú nulla di timido. Nel 1494, diciannovenne, Michelangelo andò a Bologna, e vi ebbe la rivelazione di Jacopo della Quercia, maestro la cui visione è equidistante fra l'antico e il naturalismo. Un'arte tutta lirica e trasfigurativa nella sua gravità, che dà corpo degno al testo biblico; moto intenso, muscolosità eroica, rilievo tormentato, quasi scabro: il giovane artista trovava nel maestro senese tutto ciò che fremeva nel suo intuito ancora oscuro (1). D'allora in poi Michelangelo possiede un mondo proprio. La visione di Roma (1496) lo riporta nell'ambito classico: ma il mirabile *Bacco ebbro* del Museo Nazionale di Firenze, che appartiene a quell'epoca, non è piú un imparaticcio archeologico, è una magnifica interpretazione personale d'un motivo antico, condita di pensoso umorismo, espressa con forme d'un'eleganza che non si affina tanto da sacrificare il carattere panico della concezione.

L'alba del secolo vede sorgere nell'austero sacello di marmi

1) Durante la sua sosta in Bologna, nel 1494, M. A. scolpí per l'Arca di S. Domenico (fig. 274) un angelo lampadoforo (quello di destra) e due statuine di santi.

Digitized by Google

la *Pietà* tragica di S. Pietro in Roma (fig. 396), la prima opera in cui Michelangelo si esprima tutto. Il cesello ha ancora amorose blandizie nel corpo di Cristo, abbattuto senza accasciamento, sul grembo della Madre avvolta di veli tortuosi, che conserva nel volto doglioso la giovinezza perenne della sua essenza immacolata. Ogni rigida simmetria arcaica è qui rotta e il gruppo freme d'una grandiosa polifonia di linee, simile a quella che fonde in un solo canto le mille voci d'una lamentazione del Palestrina. Il dolore è espresso nella sua piú alta spiritualità, senza lacrime, senza grida, senza contorsioni. Le palpebre della Madre dolorosa, gonfie e abbattute, il volto che si china sul petto, il lento ricadere nel vuoto della mano sinistra, tutto rivela un'angoscia solitaria che cerca il silenzio e lo incute.

Dobbiamo il *David* di Piazza della Signoria (1501-1503) al fatto che l'Opera del Duomo di Firenze non voleva sprecare un masso in cui uno scultore aveva già delineata una figura di profeta, lasciata interrotta. La bisogna ardua di trarre una bella statua da quel blocco rovinato fu affidata a Michelangelo, che ne ricavò il muscoloso e aitante eroe giovinetto, dalla testa fiera e tempestosa, dalle mani enormi, gonfie di forza e di sangue. Lo studio dell'anatomia, perseguito dall'artista con un fervore demonico, gli permise un miracolo: ingrandire un corpo di giovinetto, sino a dargli una maturità gigantesca, senza cadere in sproporzioni urtanti. Se qualche sproporzione si nota nel *David* (e certo piú d'una è dovuta alle condizioni del blocco in cui egli lavorava), la figura è nel complesso portentosamente vitale e armoniosa. Vedremo a qual punto Michelangelo saprà portare la sua facoltà di deformazione del vero, a scopo espressivo, senza mai rasentare l'arbitrario o l'assurdo (1).

Nel periodo che va dal 1501 al 1505, anno del suo trasferimento a Roma, il Buonarroti scolpisce parecchie Madonne. L'idea ch'egli si fa della Madre del Cristo differisce molto da quella espressa dai maestri del Quattrocento. Nel tondo bellissimo del Museo Nazionale di Firenze, la Vergine ha il volto di una bellezza acerba, quasi maschile. Né v'è soavità nel tondo della Galleria dell'Accademia di Londra, in cui, sul grembo d'una Vergine pensierosa e come distratta, gioca un Bambino

1) Il *David* originale è ora nella Galleria dell'Accademia di Firenze. La statua davanti a Palazzo Vecchio è una fedele copia moderna.

Digitized by Google

fiero come un leoncello; e neanche trovi sorriso di maternità e d'infanzia nella Madonna in tutto rilievo, della chiesa di Notre-Dame a Bruges, che stringe le labbra e intreccia quasi a malincuore la sua mano con quella del Bambino, accigliato e immobile fra le sue ginocchia.

§ 4. **La Tomba di Giulio II.** - Nel 1505 il Buonarroti è dunque a Roma. L'opera titanica della *Volta* della Sistina lo distrarrà dalla scultura per ben cinque anni. Dal 1508 al 1512 egli scolpisce coi colori. Costretto a dipingere dalla malignità degli emuli e dalla prepotenza di Giulio II, si rassegna a far fremere bronzo e marmo ideali nella titanomachia biblica di quell'affresco sovrumano.

Ma Giulio II lo voleva anche scultore, e si riprometteva da lui, fin dal 1505, un sepolcro in S. Pietro, che fosse una montagna di marmo, popolata di quaranta colossi: Arti, Vittorie, Schiavi, Virtú, Santi e Profeti, la Terra e il Cielo... Tutto questo, Michelangelo sognò col suo protettore tirannico, e fissò la visione in disegni grandiosi che inquadrano in un'architettura classica di nicchioni, d'architravi e di fastigi, un popolo d'ignudi giganti e di Dee ammantate. Ma quando il Papa morí, nel 1513, nulla era ancora fatto. Il contratto con gli eredi di Giulio, stipulato subito dopo per il monumento di lui, procurerà all'artista amarezze infinite, lo porrà in contrasto col nuovo pontefice mediceo che gli commetterà la facciata di San Lorenzo (1), e lo comprometterà coi Medici, quando essi gli confideranno la costruzione della Sacrestia nuova e delle relative Tombe. Dell'immenso sepocro ideale di papa Della Rovere, non è rimasto che il meschino e ibrido schema di S. Pietro in Vincoli, che inquadra però il formidabile *Mosè* (1513-16) (fig. 397), fra due statue fiacche, pure di Michelangelo, *Lia* e *Rachele*, la Vita attiva e la contemplativa. Il *Mosè* iracondo dalla fronte caprina, pronto a levarsi e a colpire il suo popolo idolatra e impuro, con la mano nervosa che sta tormentando le ciocche fluviali della barba e si appoggia sul tagliante della lastra che reca incisa la Legge di Dio; il *Mosè* dal torso atletico e dalle braccia solcate di vene turgide, dalle gambe simili a colonne, su cui crolla come una cascata il panneggio sconvolto

1) Mai eseguita, ma che costò anni di vane fatiche a Michelangelo per il trasporto dei marmi.

Digitized by Google

del suo manto; questo *Mosè* che, se si alzasse, attingerebbe con la cervice il cielo tempestoso, è la rivelazione dell'anima e della collera di Michelangelo, costretto a tarpare le ali della sua ispirazione dalla piccolezza e dalla malignità del mondo. Al monumento interrotto appartengono anche i due meravigliosi *Schiavi* del Louvre, il cui corpo, simbolo dell'anima prigioniera, si torce avvinto alla sorda rupe, il cui volto angosciato si figge nella luce per invocare l'insperabile pietà o si sprofonda nelle tenebre dell'annientamento. Nella Galleria dell'Accademia di Firenze, quattro altri *Schiavi* o cariatidi, non ancora sciolti dal masso, legati alla cieca materia come Prometei convulsi, umanizzati solo in parte, specie di erme primordiali in cui la Terra prende forma d'uomo per esprimere il proprio dolore elementare, si mostrano accanto ad un colossale *S. Matteo*, ancora preso nella roccia, e comprovano qual meraviglia inaudita il maestro avesse sognato per il sepolcro del papa Della Rovere: all'ideazione del quale appartiene pure il mirabile *Genio della Vittoria* del Museo Nazionale di Firenze, nerboruto efebo che calca col ginocchio una testa barbuta, la testa del vinto, abbrutita ma forse meno dolorosa e scorata di quella del vincitore.

§ 5. **Le Tombe medicee in S. Lorenzo.** - Nel 1523 Michelangelo comincia a lavorare alle statue della Sacrestia nuova in S. Lorenzo (fig. 377) (1). L'architettura, d'una sublime semplicità, si sposa senza trapassi nè contrasti al motivo delle grandi arche addossate, in cui riposano idealmente, vegliati da statue giacenti, Giuliano de' Medici, fratello di Leone X, e Lorenzo, duca d'Urbino, figlio di Piero (fig. 398 e fig. 399). Le effigi dei due sepolti seggono in una nicchia centrale, fra due finestre cieche. Giuliano, vestito della sua corazza, si volge con un movimento piú imponente che impetuoso, che profila la sua testa imperatoria e triste sul vuoto. Le mani si appoggiano inerti sul bastone di comando, inoperoso. In questa figura volontaria si suol leggere un'allegoria dell'Azione: ed è giusto, se si ammette che l'Azione è qui rappresentata in un momento di pausa meditativa. Lorenzo, la cui statua venne chiamata il *Pensieroso*, pur esso in arme, si sprofonda in una

1) La prima che eseguí è forse la stupenda, dolorosa *Madonna col Putto*, che fronteggia l'altar maggiore.

Digitized by Google

meditazione abissale che fa pesare il suo mento sulla sua mano e il gomito sulla coscia, ed empie d'ombra la fronte e le grotte sopracciliari, sotto la visiera d'uno strano elmo. Ai piedi di Giuliano giacciono due giganti: il *Giorno*, mole di muscoli torpida e formidabile, e la *Notte*, dea fulminata che raggomitola le membra smisurate per annientarsi in un tetro sonno. Sull'arca di Lorenzo, l'*Aurora* stende il suo superbo corpo ignudo, ancor greve di sopore, e il volto quasi maschile conserva il muto terrore degli incubi. Minore angoscia è nel *Crepuscolo*, vecchio membruto che riposa taciturno e apatico, rilassati i muscoli dell'immane torace. La sua testa, come quella del *Giorno*, fu lasciata dall'artista nel mondo dell'embrionale. Si vedono le raschiature irose dello scalpello, i segni della gradina frenetica. L'arte non ha mai creato nulla di piú suggestivo, di piú vicino alla forza elementare che plasma le cose e le creature. In questi marmi frementi e torturati il Buonarroti espresse tutto il suo genio, attraverso a tempeste, a malattie, a impedimenti d'ogni sorta. Vi lavorava ancora nel 1531, dopo le crisi tragiche del Sacco di Roma e dell'assedio di Firenze. Eppure neanche quest'opera è compiuta. Anche qui, all'alta fantasia mancò possa, e il capolavoro realizzato, se spira un'infinita bellezza e un raccoglimento sacro, non adombra che una meschina parte del folle sogno osato dal genio.

Le fatiche di Michelangelo consacrate al *Giudizio finale* della Sistina e alla Basilica di S. Pietro, lo distolsero per lungo volgere d'anni dalla scultura. Ma sempre tornava con ardore agli scalpelli e al mazzuolo che, con frase arguta, diceva di *aver tirati dal latte della sua bàlia in Settignano*, luogo pieno di cave di macigni (Vasari). Del 1538 è il *Bruto*, busto potente per l'espressione sdegnosa e per la fattura sprezzata, al Museo Nazionale di Firenze. In ogni tempo la sua matita fissa in meravigliosi disegni le concezioni scultorie che gli rampollano dall'accesa fantasia. Fra il 1553 e il '55, ottantenne, trae dal nulla il sublime e quasi spettrale gruppo della *Deposizione*, marmo martirizzato e incompiuto anch'esso, che geme nella penombra del coro di S. Maria del Fiore e che conserva nell'incappucciato Giuseppe d'Arimatea le sembianze stanche dell'artefice. Ed è una *Deposizione* che gli trovarono nella sua casa, quando morí, la *Pietà* appena abbozzata del Palazzo

Digitized by Google

Rondanini in Roma, con quel Cristo fuso con la Madre, ritti entrambi e sinistri e brancolanti come fantasmi.

§ 6. **Discepoli e imitatori di Michelangelo.** - Si può dire che, quanto a discepoli e continuatori, Michelangelo scultore fu meno disgraziato di Michelangelo pittore. Il suo terribile verbo plastico decadde, è vero, fu frainteso, esagerato o ricalcato con fiacca ispirazione. Ma la scultura che diremo michelangioleggiante non produsse, eccezion fatta pel Bandinelli, mostruosità e turgori come certi affreschi del Salviati e del Vasari, o del Bronzino stesso. Corretto il michelangiolismo di GIOVANNI MONTORSOLI (1507-1563) e di RAFFAELLO DA MONTELUPO (1505-1567), che troviamo come suoi aiuti nell'opera dei sepolcri di Giulio II e dei Medici. Il Montorsoli lasciò belle tracce d'attività a Genova e a Bologna, e si mostrò brillante scenografo nelle due *Fontane* del porto e della Piazza Grande di Messina. BENEDETTO DA ROVEZZANO (1478-1556), nelle sculture grandiose (altari e tombe) cede al fare tormentato e di maniera, ma intaglia stupendi camini, come quello del Palazzo Rosselli, conservato nel Museo Nazionale di Firenze. Il lombardo FRA' GUGLIELMO DELLA PORTA (1500 c.-1579) lavora prima a Genova e a Loreto, poi s'imbeve di Michelangelo a Roma, e crea uno dei capolavori della scultura sepolcrale: il *Monumento a Paolo III Farnese* (1575), nell'abside di S. Pietro (fig. 401). L'opera grandiosa sorge sul confluente del classicismo e del barocco che batte alle porte. Una profanità audace ispira la figura sdraiata della *Giustizia*, donna giunonica in cui si riconosce un ritratto; le fa da contrapposto la scabra *Prudenza*, dal volto senile, che si guarda in uno specchio. All'urna rettangolare sovrasta un imbasamento su cui grandeggia il magnifico simulacro bronzeo del Pontefice. Quei contrasti d'espressione, il gioco alternato e ingegnoso del bronzo e dei marmi bianchi, colorati o cupi, il medaglione alato del piedestallo del Papa, le due volute su cui giacciono le due Virtú, con gesto e forme palesemente imitati dalle grandi statue delle Tombe medicee, tutto fa presentire il barocco, dominato ancora dal gusto e dalla genialità dell'artista.

In BACCIO BANDINELLI, fiorentino (1493-1560), assistiamo allo spettacolo deplorevole d'un temperamento non privo di

Digitized by Google

doti, ma traviato dall'emulazione folle d'un genio dominatore e da una mostruosa saccenteria e vanagloria. Il Vasari e il Cellini lo hanno dipinto come il peggior umoraccio che fosse in Firenze, invido e detrattore, pronto ad attaccare Michelangelo, delle cui briciole il suo cesello vive. Le sue opere vanno dalla decorosa misura degli atticciati *Profeti* e *Apostoli* del recinto corale di S. Maria del Fiore, alla stilizzazione pretensiosa dell'*Adamo ed Eva* del Bargello, dalle vuote e tronfie *Deposizioni* in S. Croce e all'Annunziata, al famigerato *Ercole e Caco* di Piazza della Signoria, gruppo in cui l'emulazione di Michelangelo si risolve in goffaggine e truculenza e crea quelle muscolature mostruose che fecero definire l'opera dal Cellini, nemico giurato del Bandinelli, come « ritratta da un saccaccio pieno di poponi, che diritto sia messo, appoggiato al muro».

E qui è il posto del CELLINI stesso (1500-1572), che s'abbeverava a Michelangelo e lo riviveva snellito e infemminito dal proprio genio d'orafo. L'autobiografia del Cellini è il piú bel romanzo e il piú bel libro d'arte, di vita, e di costume del Cinquecento. Quello squisito cesellatore di gioie e d'armi e coniatore di medaglie, quello scultore dalle eleganze mondane, dalle preziosità fiorite, era un sacripante, un Capitan Fracassa, un magnifico tipo d'avventuriero e di violento. Roma e Firenze, la Parigi e la Fontainebleau di Francesco I assistettero alle sue imprese e ammirarono le sue opere. Nel celebre *Perseo* della Loggia dei Lanzi (1553), lo scultore si cerca nell'orafo, specialmente nel sovraccarico e pure delizioso piedestallo (fig. 402), cosí elegantemente calligrafico, che inquadra in un motivo di cariatidi plurimammelle, di ghirlande di frutti e di cornucopie, quattro statuette bronzee di divinità pagane, d' un' agghindata leggiadria. La statua appesantisce certi tratti naturalistici di Donatello con un'anatomia non impeccabile e con un realismo quasi triviale, che muta la base su cui l'eroe cammina, in un vero carnaio. Il bassorilievo della parte inferiore, con *Perseo che libera Andromeda*, è confuso e sbilanciato come composizione, ma d'un bel disegno agile e fresco, che mira ad una consonanza ingegnosa d'effetti. Fra le altre rare opere scultorie superstiti del maestro, ricorderemo la grande *Diana*, in bronzo, del Louvre, coricata in un trofeo di cervi, cani e cignali, figura a bassorilievo smisuratamente lunga e d'una stilizzazione affettata che falsa Michelangelo; e

Digitized by Google

il *Busto bronzeo di Cosimo I*, protettore dell'artista, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 403), opera di orafo che respira una reale potenza scultoria.

Michelangelo diede, si dice, ottimi consigli all'aretino LEONE LEONI (1509-1592), che se ne avvantaggiò nella ricca e severa *Tomba di Giov. Giacomo Medici* nel Duomo di Milano, e che fu in tanta fama come fonditore e medaglista, da esser chiamato da Carlo V e da Filippo II a lavorare all'Escuriale. Suo figlio Pompeo lo seguí in Spagna, e vi moltiplicò statue e ritratti in bronzo.

Altro discepolo del Buonarroti, se pure risentí anche l'influsso di Jacopo Sansovino, fu BARTOLOMEO AMMANNATI di Settignano (1511-1592), manierato scultore e fantasioso architetto. La sua opera piú celebre è la *Fontana* detta *del Nettuno*, in Piazza della Signoria a Firenze, di grande effetto nel complesso, in specie quando l'acqua l'incorona di getti, di sprizzi e di veli, ma infelice nella figura centrale di Nettuno (il «Biancone»), cosí goffamente blindata di muscoli e ritta sopra un inverosimile truogolo tirato da ippocampi. Le formose Ninfe dalle corporature anche troppo slanciate e pisciformi, e i Fauni bronzei che fanno corona al Dio del mare sull'orlo del bacino, creati dal Giambologna, sono invece, salvo qualche eccesso di stilizzazione, figure pagane dal largo respiro panico, in cui ride tutta la gioia corporale del Rinascimento (1).

§ 7. **Il Giambologna, i bronzisti toscani e il Begarelli.** - Il Cinquecento si chiude con la bella tempra di plastico e di decoratore del Giambologna. JEAN BOULOGNE, di Douai in Fiandra, detto il GIAMBOLOGNA (1524-1608), si mantiene originale fra il Cellini e il Buonarroti (che fu tra i suoi maestri), e immune o quasi da gonfiezze o da cerebralità. Questo fiammingo sa compenetrare lo stile classico che trova a Roma e piú tardi a Firenze, ove lavora per i Medici, con un innato naturalismo nordico, che gl'impedisce per lo piú di cadere nel manierismo di moda. Autore di grandi gruppi movimentati e trattati con sapienza anatomica, quali il *Ratto delle Sabine* e l'*Ercole che uccide Nesso*, della Loggia dei Lanzi; capace di magnifiche fantasie decorative come i particolari della

1) Alla collaborazione dell'Ammannati col Tribolo è dovuta la graziosa *Fontana di Ercole* nel parco della Villa Reale di Castello.

Digitized by Google

celebre *Fontana del Nettuno* a Bologna (fig. 406) (1) o il gruppo colossale dell'*Oceano* e delle *Divinità fluviali* sulla *Fontana dell'Isola*, nel Giardino di Boboli, eccelle ugualmente nella scultura minuta ed elegante, in bronzetti agili, nervosi, squisiti, come il *Mercurio volante* del Museo Nazionale di Firenze, (fig. 404) o l'*Ercole e Anteo* del Museo storico d'arte di Vienna, o realistici e singolarmente moderni per fattura libera e spigliata, come il *Tacchino* e l'*Aquila* del Museo Nazionale di Firenze o gli *Zampognari* del Museo di Berlino. Al Giambologna spettano i floridissimi rilievi della porta principale del Duomo di Pisa e la bella *Statua equestre di Cosimo I*, in Piazza della Signoria a Firenze, vero ritratto fiammingo in bronzo, reale senza esser volgare, grandioso senza mirare alla pomposità. Non cosí bello è certo il piedestallo, e lo stesso cavallo ubbidisce al cànone tradizionale che empirà il Seicento di bucefali corti e panciuti.

La scultura in bronzo fiorisce in Firenze verso la fine del secolo, per opera anche di TADDEO LANDINI, autore fra l'altro della mirabile *Fontana delle Tartarughe* in Roma (1585), per la quale formí il disegno, a quanto pare, Giacomo della Porta, fratello di Guglielmo, creando uno dei complessi decorativi piú originali e graziosi della scultura italiana. PIETRO TACCA, (1577-1650) allievo del Landini, se appartiene al secolo barocco, continua la migliore tradizione stilistica toscana dell'ultimo Cinquecento, con le bizzarre decorazioni della *Fontana della Piazza dell'Annunziata* in Firenze (fig. 405), ispirate alla fauna del mare e ai suoi mostri favolosi, e con le bellissime figure di *Schiavi incatenati*, che ornano la statua equestre di Ferdinando I, nel porto di Livorno.

Fra gli artisti dell'Alta Italia, abbiamo già citato il lombardo Bambaia. La fama di MARCO D'AGRATE si fonda sopra una troppo celebre statua di *S. Bartolomeo scorticato*, nel Duomo di Milano, che non è nulla piú di un modello anatomico esatto e sgradevole. Magnifico artista è invece il modenese ANTONIO BEGARELLI (1498-1565), specializzato in grandi composizioni religiose di figure in terracotta, che al naturalismo pretto e sincero del Mazzoni aggiungono un tale senso della bellezza ideale da far pensare talvolta ad un Correggio redivivo che si

1) La concezione della statua del *Nettuno* spetta in massima parte al siciliano *Tommaso Laureti*.

Digitized by Google

esprima con la stecca invece che col pennello. Le sue piú belle opere sono nelle chiese di Modena: tali il vasto *Deposto di Croce* in S. Francesco (fig. 407), la *Pietà* in S. Pietro, ecc. V'è nelle sue concezioni un barocchismo incipiente, che non guasta. I panni sbattono, le espressioni comportano un che di posa e di teatralità: ma ciò non toglie che quell'arte fresca, imbevuta di sentimento popolare nel suo aggraziamento, ci conquida col senso di bontà e di riposo che ne emana e che è l'opposto di tanta classicità cerebrale, propria del secolo.

Digitized by Google

## Capitolo IV

# SGUARDO GENERALE SULLA PITTURA DEL CINQUECENTO

La pittura del periodo che diciamo *classico* e che comprende all'incirca la prima metà del secolo XVI, è dominata, nell'Italia centrale, da tre artisti sommi, i quali consacrano nella luce della loro personalità, in un'arte tutta creativa, le laboriose conquiste dei maestri del Quattrocento nel campo della forma e dell'espressione. Leonardo da Vinci (1452-1519) è il pittore-scienziato che svisera la natura per esprimere l'inafferrabile mistero di essa, la musicalità segreta e divina del suo scorrere; Raffaello (1483-1520) è l'artista che riveste i sentimenti piú elevati del suo tempo con forme ideali, degne di confrontarsi, per la purezza e per la serenità, con le forme consacrate dal genio greco; Michelangelo (1475-1564) è un Prometeo dell'arte, un gigante torturato, una sublime anima in pena che, con le sue figure colossali dalle pose accasciate o piene di forza orgogliosa, esprime un'energia sovrumana, il tormento di un Dio caduto nelle bassure della terra. Ognun d'essi raggiunse quell'equilibrio che è l'assoluta perfezione dell'arte, ma non poté trasmetterlo ai propri continuatori. In Raffaello, erede di tutte le conquiste nel campo lineare ed euritmico, incoronatore della grande fatica dei ricercatori sottili di strutture espressive — Giotto, Masaccio, il Ghirlandaio, il Perugino — lo sforzo verso la perfezione formale è raffrenato a tempo (con qualche eccezione) perché non degeneri in stilizzazione fredda. In Leonardo la *scienza* che aveva corroborato l'arte del Quat-

Digitized by Google

trocento e imposto ardui problemi anatomici, plastici e prospettici a Paolo Uccello, ai Pollaiolo, ad Andrea Mantegna e a Piero della Francesca, viene a cristallizzare in meravigliose geometrie i sogni piú ceruli e vaporosi, viene a suggerire le illimitate armonie dell'ottica, della botanica e della geologia, al pittore avido di attingere gli ultimi segreti della natura e della bellezza: ma un passo di piú, e l'eccesso di ricerca inaridirebbe l'arte, mutandola in astrazione. In Michelangelo, i drammi interiori dell'epoca — ansie religiose, filosofiche, politiche — che avevano già trovato una voce nell'intuito tormentato del Botticelli o nel temperamento cupo di Luca Signorelli o di Jacopo della Quercia, scoppiano alla luce del mondo con un'abbagliante magnificenza di veste artistica. Il *muscolo*, già pura forma corporea, si fa interprete dell'anima, contratta o serena, impennata o lassa. Ma fate che un artista mediocre, un Vasari, un Salviati, un Bandinelli, si sostituisca al magnanimo plasmatore di atleti, e vedrete che pietosa contraffazione! Cosí la degenerazione di quel senso architettonico che è l'essenza di Raffaello, ci dara súbito gli eccessi barocchi di Giulio Romano; e nessuno ardirà riprendere l'incantesimo spezzato con la morte di Leonardo; e il risultato dei tracotanti imitatori di Michelangelo sarà l'immediato offuscamento della bellezza, il trionfo del falso e del grottesco.

Nell'Italia settentrionale i problemi stilistici occupavano meno gli artisti. Mentre brillava la gioia mattutina del Luini e del Correggio, nel cielo di Venezia splendevano i maestri del colore, Giorgione e Tiziano. I due caposcuola veneti e i loro continuatori s'accontentarono di far scorrere l'oro e la porpora sulla festa della vita veneziana. Non vi fu che il Tintoretto che osasse affrontare i fulmini, per scalare la montagna tempestosa di Michelangelo.

Digitized by Google

## Capitolo V

# LEONARDO E LE SCUOLE LOMBARDA E FIORENTINA

§ 1. **Il genio molteplice di Leonardo.** - Cominciamo da Leonardo da Vinci (1). Il Vasari apre la terza parte delle *Vite* con la sua biografia, e lo chiama «mirabile e celeste» Il *Cenacolo* di S. Maria delle Grazie in Milano (1497-98) è la prima grande affermazione dei tempi nuovi. Ci si respira l'aria generosa delle vette alpine e dei capolavori supremi.

Leonardo alternò pratica e speculazione, scienza ed arte, epicureismo intellettuale e astrazione matematica. Non è questo il luogo per parlare del suo sapere enciclopedico e della sua attività scientifica divinatrice. Il frutto delle sue immense ricerche è rimasto nei numerosi *libri di note*, che rigurgitano d'osservazioni e di disegni immediati, precisi e analitici, su tutte le scienze, in specie la fisica, la meccanica e l'anatomia (2). Musicista come Giorgione, egli si costruí una cetra d'argento, in forma di teschio di cavallo, che rendeva penetranti armonie; scultore come il suo maestro, il Verrocchio, lavorò lungamente al modello d'una statua colossale del duca Francesco Sforza, che fu poi distrutto dai frombolieri francesi e che vinceva in potenza e impeto il Cavallo verrocchiesco del Colleoni;

---

1) Nacque nel 1452 in Vinci, castello non lontano da Empoli. Suo padre, Ser Piero da Vinci, era notaio.

2) Leonardo è un miracoloso disegnatore. I suoi disegni scientifici o di fantasia, a penna, a sanguigna, a matita, conservati agli Uffizi, all'Accademia di Venezia, all'Ambrosiana, al Louvre, al British Museum, a Windsor, si contano a centinaia. Uno dei piú belli è il grande autoritratto a sanguigna, della Biblioteca Reale di Torino (fig. 410).

Digitized by Google

architetto e idraulico, fisico e meccanico, non ristette dall'ideare edifici e canali, dal fissar leggi e dall'elucubrare macchine e congegni. Poeta e filosofo dell'arte, disquisí acutamente sulla pittura e sulla supremazia di essa tra le forme di espressione (1). Ma l'irresistibile spirito di teoria e di ricerca contendeva il grande artista alla pratica. Incapace di appagarsi nell'approssimazione, « come fanno i guadagnatori », e distratto dall'indagine delle leggi eterne che regolano il volo degli uccelli o il formarsi delle onde marine, egli piantava a mezzo le opere abbozzate, divini embrioni ai quali il primo impeto creativo aveva già conferito vita immortale. Nel trattare la pittura, s'ingolfava nel dedalo dell'alchimia: cercava infaticabile nuove mestiche e nuovi processi per fissare il colore sul muro o sulla tavola. Il *Cenacolo* è quasi scomparso; perché il maestro volle dipingerlo ad olio sul muro. L'affresco della *Battaglia d'Anghiari*, nel Palazzo Vecchio di Firenze, fu rovinato dall'applicazione d'un nuovo sistema per essiccare le tinte, che il maestro aveva letto in Plinio. L'amore tormentoso della scienza finí con l'allontanarlo dall'arte: la quale gli parve vana e inerte per esprimere tanto l'infinito del sogno quanto la complessità vorticosa del reale. E, piú che creare, quind'innanzi teorizzò, scrisse una teologia della pittura: il celebre *Trattato*.

§ 2. **Leonardo pittore.** - L'attività di Leonardo come pittore si divide in piú periodi. Il primo è il *periodo fiorentino*, che va dall'entrata dell'artista nello studio d'Andrea del Verrocchio, sino al 1483, anno in cui egli passa dalla corte dei Medici a quella di Ludovico il Moro, in Milano. Il *periodo milanese*, denso di opere d'ingegneria non meno che di pittura, si chiude nel 1499, con la caduta del Moro. Comincia un tempo di *vita errabonda*, in cui vediamo Leonardo apparire come un pellegrino, volta a volta, a Venezia, a Mantova, a Firenze, nelle Marche e nella Romagna. Poi lo ritroviamo, dal 1503 fino al 1506, relativamente fermo a Firenze, ove lavora per la Signoria alla *Battaglia d'Anghiari* e dipinge la *Gioconda*. Soggiorna poi a Milano, e vi finisce alcune pitture per il re Luigi XII di Francia. Verso la fine del 1513, lo troviamo a Roma, nella Roma di Leone X, di Bramante e di Raffaello, splendida e densa d'intrighi: ma Leonardo vive solitario e si sprofonda nella

1) Per gli scritti di Leonardo cfr.: EDMONDO SOLMI: *Frammenti letterari e filosofici di L. da V.* Firenze. G. Barbèra ed., 1913.

Digitized by Google

matematica e nell'anatomia. Le carezze e le offerte di Francesco I di Francia lo inducono, verso la fine del 1515, a varcare le Alpi. A Cloux, presso Amboise, colmo d'onori e pieno di pace interna, trascorre gli ultimi anni, e vi muore il 2 maggio 1519.

Andrea del Verrocchio ebbe dal destino la missione d'istradare all'arte il giovane Leonardo. In quella bottega, dalla quale uscivano capolavori di scultura e di pittura, il novizio s'incontrò con Sandro Botticelli, col Perugino e col giovane Lorenzo di Credi. L'unico che agisse alquanto sul suo spirito fu il Botticelli, natura tormentata e riflessiva, portata all'ondulazione irrequieta della linea e ad un suo proprio misticismo naturalistico. Un angiolo biondo, dal volto teneramente assorto a contemplare Cristo che riceve il lavacro lustrale, mette un raggio d'amore nell'atmosfera triste del *Battesimo* del Verrocchio, agli Uffizi (terminato dopo il 1475) (fig. 299). Quella testa dai lunghi morbidi capelli biondi e dal dolce sguardo è forse la prima opera nota del Vinci, che aveva circa vent'anni quando il suo maestro gli affidò di dipingerla in un suo quadro d'importanza. Leonardo è già completo, se pure ancora decisamente fiorentino, e non immune da arcaismi, nella celebre *Annunciazione* degli Uffizi (verso il 1472) (fig. 408), concepita come una scena dalla preziosità fiabesca, sullo sfondo d'un paesaggio incantevole, ove tutto sorride nella luce di cristallo dell'imminente crepuscolo: le piante (cipressi e querce), quasi bronzee, le lontane montagne evanescenti, la riviera azzurra, ampia come un mare. In quel quadro affascinante, pieno di fiori e di primavera, alla nettezza disegnativa corrisponde l'estrema semplicità e purezza della composizione. Invece, nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi (1481), la fantasia visionaria del maestro scoppia in una selva di particolari solo accennati, connessi in unità pittorica ed espressiva da un teso cerebralismo. Nel fondo di paesaggio abbondano i motivi piú pittoreschi e piú strani. Il chiaroscuro conferisce all'opera appena preparata in bruno su bruno, un aspetto di notturno fantastico. Allo stesso periodo appartiene il *S. Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana, figura d'un realismo quasi macabro, abbozzata in monocromato bruno: un altro capolavoro lasciato in germe.

La prima opera pittorica di Leonardo in Milano fu la *Ver-*

Digitized by Google

*gine delle Rocce* (verso il 1483), oggi al Louvre (fig. 409). In essa l'intento, già sensibile nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, di riprodurre il volume degli oggetti col gioco matematico delle mutue lontananze e proporzioni e con la ricerca dei minimi valori dell'ombra e della luce, trova il suo trionfo in un capolavoro dal fascino magnetico. Le quattro figure, legate da una consecuzione mimica quasi preziosa, e intrecciate in un gruppo piramidale, arioso e leggero come una ciocca di fiori, vivono corpose e nette come una realtà piú intensa della sensibile, nel crepuscolo di quel nido oscuro e singolare di rocce e di verzure, squarciato in capricciose finestre e feritoie di luce. L'aria circola e freme. In fondo è tutta una fantasmagoria di scaglioni di macigno, di lastroni penduli e scogliere, con tremolío di luci azzurre e cristallo di ghiacciai lontani che bloccano con cateratte d'argento dedali di valli. Il fervido amore di Leonardo per la natura cosparge sul suolo roccioso e sulle aspre pareti della grotta, ghiaie, felci, garofani, cespuglietti d'erba, dipinti con una verità e una finezza deliziose.

Al periodo milanese, che segna la maggiore fortuna del maestro, appartengono alcuni suoi preziosi ritratti. La critica ha tolto a molti busti che si credevano degni di quel pennello, la paternità leonardiana: il tempo ha fatto il resto. Scomparsi i ritratti del Moro, del figlio Massimiliano, della duchessa Beatrice, e delle favorite del Duca, Cecilia Gallerani e Lucrezia Crivelli, sono rimasti ad affascinarci e deluderci due tavole dell'Ambrosiana: il contestato *Musicista Franchino Gaffurio* e un soave aristocratico *Busto di giovane donna*, col morbido casco di chiome lisce, rossicce, tenuto aderente alle tempie e alla nuca da una reticella imperlata. Il fascino non è minore nella famosa *Belle Ferronnière* del Louvre, che si crede l'effige di Lucrezia Crivelli, amante del Moro. Sulla fronte della giovane dama bella e pensosa, risplende un diamante legato ad un cordoncino che aggira tutto il capo (la *ferronnière*). I capelli, lisci e scriminati, scendono in due falde lucide e compatte come ali di corvo, a coprire gli orecchi. Il Venturi ha escluso testé che il bel ritratto di cui diciamo, appartenga al maestro, e cita come suo possibile autore il Boltraffio.

§ 3. **Il Cenacolo.** - Tra l'inizio del 1497 e la fine del 1498 ferve nel genio dell'artista la visione del *Cenacolo*, nel refetto-

Digitized by Google

rio del Convento di S. Maria delle Grazie in Milano. Quando il pellegrino entra col cuore sospeso in quella vasta sala grigia, per adorare il capolavoro della pittura fiorentina, una grande tristezza lo assale nello scorgere sul muro fantasmi di bellezza pallidi e disfiorati, invece che corpose realtà pietrificate per sempre dal genio (1). Dopo un istante di dolorosa incertezza, l'opera si ricompone davanti alla fantasia, armoniosa e vigorosa, soave e profonda quale l'artista l'ideò e la concretò. Ecco la grande sala austera e semioscura, dal soffitto a travicelli, aperta in tre finestre piene di luce. Ecco la mensa nitidamente imbandita, costellata di coppe e di pani, con la tovaglia nivea, ricadente sui quattro angoli in sottili falde annodate. Ecco, nel centro, il Cristo dalle lunghe chiome, dalla bellezza velata di sovrumana mestizia (fig. 411), che con lo scorato gesto delle mani che si abbattono sul lino della mensa, allude all'accusa, sembra insieme profferirla e dolorare di compassione pel traditore occulto e presente: « *Uno di voi mi tradirà.* » L'annuncio corre come un rifolo sulle onde, scompigliando l'accolta serena di vecchi barbuti, d'uomini gagliardi e di adolescenti. Tutti si tendono verso il Signore, per comprendere, per protestare. Giuda solo, colpito come da una fitta al cuore, dà un leggero balzo all'indietro. Incertezza, meraviglia, indignazione scoppiano in un tumulto grave di gesti e di parole. « *Quella figura è più laudabile, che con l'atto meglio esprime la passione del suo animo.* » Così scriveva il Vinci, mentre dava alla scena centrale del Vangelo la sua rappresentazione ideale.

Leonardo si preparò all'opera meravigliosa, ritraendo un'infinità di tipi e di pose dal vero, abbozzando in cento modi la struttura geometrica della scena, gli atteggiamenti singoli e la concatenazione dei gesti, vagliando con la ragione inflessibile gli elementi che la natura e la fantasia offrivano al suo spirito di scienziato-pittore. Poco o nulla gli giovarono le opere analoghe dei suoi predecessori: i *Cenacoli* di Giotto, dell'Angelico, di Andrea del Castagno e del Ghirlandaio. Il capolavoro vinciano non conosce altri precedenti che la Natura, il Vangelo e il genio dell'artista.

1) Il Cenacolo era già offuscato dall'umidità ai tempi del Vasari. Subí poi altri danni, mutilazioni e restauri profanatori. Una recente pia pratica di restauro ha assicurato all'addolorata ammirazione dei posteri l'opera qual'è oggi.



Digitized by Google

§ 4. **La Battaglia d'Anghiari e la Gioconda.** - Il periodo che abbiamo chiamato della *vita errabonda*, è povero di creazioni pittoriche. Leonardo cerca la sua gioia ormai piú nella scienza e nel pensiero che nella pura bellezza. Tuttavia risale al 1502 circa, la *S. Anna con la Vergine e il Bambino*, del Museo del Louvre, composizione non scevra da un che d'affettato e di prezioso. Come nella *Vergine delle Rocce*, vediamo ivi le figure intrecciate e accavallate, tracciare una ghirlanda a triangolo: e il motivo conchiuso e armonioso affascinerà Raffaello, Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto. Nel volto di S. Anna è spiccatamente manifesto il tipo di bellezza femminile caro a Leonardo, coi grandi occhi maceri e fenduti che guardano in basso, con un impercettibile sorriso sulla bocca morbidamente circonflessa: tipo che dal maestro passerà ai suoi seguaci e sarà come un contrassegno monotono dell'arte del Luini, di Cesare da Sesto, di Marco da Oggiono, ecc. Lo sfondo ripete piú immateriali e piú lontane le fantastiche montagne del fondo della *Vergine delle Rocce*.

Tornato a Firenze, Leonardo si mette all'opera per accontentare la Signoria, che gli ha commesso la figurazione a fresco d'una grande battaglia nella sala del Consiglio in Palazzo Vecchio. È il cartone della *Battaglia d'Anghiari* che lo immobilizza ora, nella Sala del Papa in S. Maria Novella (1). Michelangelo dal canto suo, deve dipingere accanto all'opera del rivale, la *Battaglia di Càscina*, episodio della guerra di Pisa. Il cartone di Leonardo era finito nel febbraio del 1505; seguiva la realizzazione sul muro, a quanto pare insolitamente spedita ed entusiastica. Sappiamo che l'opera rientrò nel nulla, non appena espressa; i bracieri accesi dall'irrequieto alchimista trasformarono gran parte del capolavoro in un pietoso colaticcio di tinte. Feroce e urlante doveva essere la figurazione del combattimento d'Anghiari, quale lo concepí la mente di Leonardo. La natura prendeva parte con raffiche d'uragano allo scatenamento selvaggio dell'ira degli uomini. I disegni preparatorii dell'opera, non rari, e piú il programma che il Vinci si proponeva in un suo frammento celebre di prosa — *Modo di figurare una battaglia* — concordano nel provarci che l'artista

1) La battaglia d'Anghiari ebbe luogo nel 1440, tra i Fiorentini, guidati da Giampaolo Orsini, che la vinsero, e i Milanesi, capitanati da Niccolò Piccinino.

Digitized by Google

aveva avuto in animo soprattutto di decomporre la lotta nei mille incidenti luminosi e nei mille particolari tragici.

È nell'anno desolato che segna la distruzione della *Battaglia d'Anghiari* (1505), che si affaccia dal regno del mistero a sorridere ambiguamente la *Gioconda* del Louvre. Piuttosto mito che ritratto, quest'effige d'una dama fiorentina (Lisa del Giocondo?), seduta e indolente, con le spalle rivolte a un miracoloso paesaggio di rocce, di laghi, di monti dentellati e di fiumi a serpe, ha fatto versare un fiume d'inchiostro ai letterati e ai critici. I primi fanno una quantità d'ipotesi sul significato del sorriso vagamente ironico della bella signora dalle mani divine, e non vogliono a nessun costo che sia sfatata la leggenda vasariana che narra di Leonardo innamorato, indugiante davanti al suo modello, che egli circondava di buffoni, sonatori e cantori, « che la facessino stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a' ritratti ». I critici analizzano invece l'opera col solito fervore freddo da anatomisti, e provano che il racconto vasariano è una favola, e che la *Gioconda* non è la Gioconda, bensí la duchessa Costanza d'Avalos o un'altra patrizia o ricca borghese. Comunque stia la cosa, quella figura affascinante (il cui modello può benissimo non piacere) non cessa dall'essere uno dei ritratti psicologicamente e pittoricamente piú approfonditi e piú suggestivi del Rinascimento.

§ 5. **Ultime opere di Leonardo.** - L'ultima fase dell'attività pittorica di Leonardo ci riesce particolarmente oscura. Sappiamo che in Roma, nel 1514, porta a compimento pel suo protettore Giuliano de' Medici una *Leda*, oggi perduta, di cui la *Leda* della Raccolta Spiridon a Roma non è che una copia approssimativa. Sappiamo che, recandosi in Francia, egli porta con sé la *S. Anna*, la *Gioconda*, e molti disegni d'anatomia. Sappiamo alfine che il suo ultimo capolavoro, conservato al Louvre (come quelle opere), è il *S. Giovannino* (fig. 412), venustissimo torso ignudo di quattordicenne, quasi femineo, che viene fuori, evocato da un tepido soffio di luce, da un'ombra pingue e segreta che gli conferisce un languido risalto di cera plasmata. Il suo volto bello e ambiguo ripete lo stesso enigma d'ironia e di dolcezza della *Gioconda*. Nel *S. Giovannino*, apoteosi del chiaroscuro vaporoso, v'è in germe tutta

Digitized by Google

l'arte del Correggio, ed è scritto tutto il destino della pittura lombarda, fino ai recenti Cremona e Ranzoni che stempreranno roscide forme in bagni d'ombra colorata.

Tale è l'opera dipinta di quest'uomo, opera mirabile per le conquiste di forma e di poesia incomparabili che rivela, ma frammentaria in sè stessa e lontana dall'esprimere tutta la visione e tutta la potenza del suo creatore. La pittura di Leonardo non è che uno degli aspetti della sua insaziabile ricerca delle leggi della natura e dell'essere. Mentre la pittura sbocciava dalle mani di Raffaello come una pura fiorita di bellezza, e scrosciava dal cuore tormentato di Michelangelo, come un grido e una confessione, essa serviva al mago Leonardo a fissare le evanescenze d'un suo sogno con lo spirito di verità superiore e con la ferrea logica che pongono e dimostrano i problemi. La geologia e la ricerca dei volumi gli hanno suggerito il poema della *Vergine delle Rocce;* la prospettiva e il chiaroscuro diventano amore nel *Cenacolo;* la matematica è la base occulta delle sue apparizioni piú impalpabili e fatate.

§ 6. **La pittura lombarda dopo Leonardo.** - L'avvento di Leonardo muta il destino di due grandi scuole, della fiorentina e in particolar modo della lombarda. Il maestro impone ai toscani, lineatori nervosi e scultorii, la poesia dello sfumato e del chiaroscuro; in pari tempo persuade i rudi lombardi ad una pietà meno accigliata, ad un realismo meno letterale, raddolcisce quella loro maniera triste e pesante, sfronda quel loro nordico lussureggiare di particolari. Leonardo ebbe una folla d'imitatori di pregio che plasmarono tutta la loro visione sull'esterno e sulla vita sentimentale dei suoi modelli. Di qui il lungo sogno di placidezza e di grazia della pittura lombarda del '500, derivata dal naturalismo lirico leonardesco, ed anche la scarsa originalità di quella scuola, quando non la ravvivi, come vedremo nel Luini e nel Ferrari, il contatto con la fresca ispirazione popolare.

I principali *leonardeschi* sono, oltre ai due sommi ora nominati, Ambrogio de Predis (1455-1506), il Boltraffio, il Solario, Marco d'Oggiono (1470?-1540) e Cesare da Sesto (1480?-1523 c.), influenzato parimenti dal Vinci e da Raffaello. Splende fra i primi seguaci di Leonardo, per la nettezza del disegno, per il rabesco prezioso delle linee, per il ricco

Digitized by Google

senso dei volumi e del chiaroscuro e per la sorridente maternità delle sue Madonne (fig. 414), GIOV. ANTONIO BELTRAFFIO o BOLTRAFFIO (1467-1516), che lavorò quasi sempre a Milano, e che nel ritratto non è vinto che da ANDREA SOLARIO (1465 c.-1515), suo opposto per la fusione e la dolcezza continua del dipingere, autore di *Ecce Homo* d'una diligenza miniaturale, che ti colpiscono piú per la profonda mestizia che per l'espressione di spasimo; di Madonne deliziosamente umane e di ritratti d'una padronanza anatomica e psicologica e d'una finezza di fattura degne dei maestri fiamminghi (fig. 413). Il Solario non fu un vero allievo né un seguace vero e proprio di Leonardo. Nell'ultimo periodo della sua attività, lo imitò per simpatia, per affinità interiore. Nel 1507, varcò le Alpi e aggiunse il suo nome a quello dei piú efficaci diffonditori del verbo artistico italiano in Francia: tali Leonardo, Andrea del Sarto, il Primaticcio e Benvenuto Cellini.

§ 7. **Bernardino Luini.** - Indubbiamente il piú grande pittore lombardo del '500 sarebbe BERNARDINO LUINI (1475-1532) (1), discepolo diretto di Leonardo da Vinci, se non operasse, non lontano dalla sua sfera e nello stesso tempo, GAUDENZIO FERRARI da Valduggia, presso Varallo Sesia (1480 c.-1546), piemontese di nascita, ma da ascrivere per gli studi e per le tendenze alla scuola lombarda. I due pittori differiscono estremamente. Il Luini mira al piú sereno equilibrio nel concetto e nella forma, è maestro nell'esprimere la religiosità tenera, la voluttà calma, l'intima dolcezza di vivere e di sognare; il Ferrari è un esuberante, un decoratore dalla fantasia inesauribile, un turbinoso animatore di folle che ribollono intorno al Calvario o nella grotta luminosa del Presepio. La perdurante nota della soavità, la ripetizione frequente dei tipi feminei di Leonardo, la sfumatura perenne del chiaroscuro snervano piú d'una delle opere del Luini. Gaudenzio Ferrari invece non indugia davanti alla volgarità popolaresca e si compiace del pari nel realismo crudo e nel fasto pomposo. L'arte amorosa e pura del Luini volge all'accademismo; la larga eloquenza colorata del Ferrari cade talvolta nel barocco. Ciò non vuol dire

1) È incerto se sia nato a Luino sul Lago Maggiore, o a Milano. Si sa poco sulla sua vita, che si svolse tutta in Lombardia e nel Canton Ticino.

Digitized by Google

che non siano due grandissimi artisti. Il Luini lo si gode a Milano, nella decorazione murale della *Villa Pelucca di Monza*, raccolta nella Pinacoteca di Brera, che, narrando storie di Mosè e favole pagane, rivela con colori imperturbabilmente teneri, chiari e dorati, l'anima d'un pittore men giovane che fanciullino, tuffato nelle polle vive della delizia d'esistere (1); e lo si gode altrettanto nella vasta impresa pittorica (iniziata nel 1525) che colma di storie sacre e di mansuete figure di sante in ingegnosi partimenti decorativi, le pareti interne del *Monastero Maggiore* o chiesa di S. Maurizio (2). Nel 1525 il maestro comincia, nel Santuario della Madonna dei Miracoli a Saronno, un ciclo di pitture murali — l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione di Gesú al tempio*, lo *Sposalizio della Vergine* e la *Predicazione di Cristo giovinetto* — ciclo che terminerà solo dopo il 1531 e che rinnova il miracolo di semplicità, di eleganza e di freschezza delle piú belle creazioni della pittura murale fiorentina, tanto sa il Luini equilibrare in una visione serena e pittoresca l'ingenuo naturalismo del suo istinto col raffinato purismo del suo stile. Al 1529 risale l'immensa epopea riprodotta in parte alla fig. 416, l'affresco della *Crocifissione*, nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Lugano: poema riassuntivo in cui il Luini fa vivere tutta una folla, ma senza alcuna volgarità e si dimostra in pari tempo realista vigoroso e commosso poeta della morte del Cristo e del pianto delle Marie. L'opera grandiosa, dall'imponente schema costruttivo, raggruppa in un sol quadro pieno d'effervescente animazione, ma su diversi piani dominati dalla croce, le numerose scene del dramma. La bellezza dei numerosi episodi, cosí ben fusi nell'insieme, fa perdonare questo espediente arcaico e popolare, in pieno Secolo d'oro. L'attività del Luini nell'affresco non gl'impedí di produrre un gran numero di quadri d'altare, specialmente Madonne col Putto e Sacre Famiglie, in cui la canizie di S. Giuseppe si accosta ai bei riccioli di S. Giovannino. In certe Madonne, come quella adorabile detta *del Roseto*, a Brera, e la grandiosa a fresco, pure a Brera, che si at-

1) Celebre fra le pitture della Pelucca quella soavissima che rappresenta gli *Angeli che trasportano a volo il corpo di S. Caterina.*

2) Le pitture del Monastero Maggiore furono commesse al Luini da Alessandro Bentivoglio, già signore di Bologna, e da sua moglie Ippolita Sforza.

Digitized by Google

tornia di un'ammaliante S. Barbara, d'un barbuto e serafico S. Antonio Abate e d'un vezzoso angiolino che suona la mandola, il Luini sta all'altezza di Giovanni Bellini e di Raffaello, per la soavità delle figure e per la religiosità intenerita dell'ispirazione. Nella celebre *Sacra Famiglia* dell'Ambrosiana (fig. 415), le dolcissime teste della Vergine e di S. Anna e le carni tornite dei due fanciulli vengono fuori da un'ombra fatata, suffuse d'un lume aurato in cui palpita la vita misteriosa delle evocazioni leonardesche. Altre volte invece il Luini ripete monotono motivi e tipi, e si stempera in sdolcinature e freddezze che provano quanto sia pericoloso talvolta per un artista (ricordiamoci anche il Perugino, il Francia e lo stesso Raffaello), il troppo successo.

§ 8. **Gaudenzio Ferrari.** - Gaudenzio Ferrari (1) possiede una feracità d'invenzione che manca assolutamente al Luini, il quale è invece dotato piú di lui di quella virtú di sintesi e di purezza che si chiama *stile*. Per la ricchezza pittoresca dei particolari, per il realismo vivace e gustoso, per il senso lieto o magnifico della vita, Gaudenzio non ha forse pari tra gli artisti dell'Italia settentrionale (esclusi i Veneti). Le sue opere murali sono d'un'ampiezza e d'una pomposità da sbalordire. Nella chiesa della Madonna delle Grazie a Varallo si svolge come un immenso arazzo, sopra un tramezzo di muro aperto in piú arcate sull'altar maggiore, la vita del Cristo, in una serie di quadri nitidi e violenti come stampe popolari (fig. 417), aggregati intorno alla maestosa e mareggiante scena della *Crocifissione*. Nella chiesa del Santuario di Saronno (ove brilla anche la gloria del Luini), Gaudenzio appende alla cupola, come un viluppo d'api ronzanti, disposta ad anello, la piú abbagliante orchestra d'angeli musicisti, adolescenti e femminei, biondi come l'oro delle aureole, vestiti di stoffe broccate e splendide, atteggiati in pose civettuole e soavi, intrecciati come le fronde d'un bosco a primavera. I celebri affreschi del Ferrari in *S. Cristoforo di Vercelli* (1532-1534), con storie della Vergine e del Cristo e leggende religiose, ci rivelano il

1) Al Ferrari fu primo maestro *Gerolamo Giovenone*, vercellese. Frequentò poi la scuola di Leonardo a Milano e lo studio di Raffaello a Roma. Fu anche un abile plasticatore, ed eseguí parecchi gruppi in argilla colorata nelle Cappelle del Sacro Monte di Varallo (scene della Passione).

Digitized by Google

meglio del suo ingegno, ci provano le sue virtú di allestitore sontuoso, di realista poetico, di paesista fantastico, ci fanno godere il fiore della sua ispirazione devota e pastorale, la grazia un po' arcaica e la vigoria del suo stile. Nelle pitture d'altare, in media, il Ferrari non si mantiene all'altezza che suol raggiungere nell'affresco. La sua tendenza alla congestione e al turgore, non piú sfogata dalla vastità del campo, guasta opere che contengono particolari bellissimi: per esempio il *Martirio di S. Caterina*, della Galleria di Brera, che anticipa d'un secolo il fracasso e la teatralità secenteschi.

§ 9. **Il Sodoma.** - Il Luini e il Ferrari, figli spirituali di Leonardo, non abbandonarono, può dirsi, la regione nativa (il Ferrari fece qualche viaggio a Roma). Invece un terzo seguace del Vinci, Giov. Antonio Bazzi, detto il Sodoma (1477-1549), vercellese, dopo un soggiorno a Milano, che lo mise a contatto con le opere del creatore del *Cenacolo*, si scelse a seconda patria Siena, e in quella città operò finché visse, lasciandovi un tesoro di affreschi e di tavole. Il Bazzi è un artista copioso e disuguale, spesso trascurato e frettoloso: ma possiede doti che gli fanno perdonare le sue bizzarrie e le sue negligenze. Creazioni come l'*Eva* e il *Cristo legato al pilastro*, della Galleria di Siena, appartengono al mondo felice della bellezza classica e melodiosa. Il celebre *Martirio di S. Sebastiano* agli Uffizi (fig. 419), è una delle piú perfette e affascinanti rappresentazioni della giovinezza virile. L'angoscia fisica non fa che trasfigurare il mirabile corpo che i raggi del nimbo angelico vestono d'un diafano vapore. Luci azzurre, magiche riverberazioni di turchese e d'ambra si sprigionano dal grandioso paesaggio che avvolge di pace la figura scultoria. A Siena è il fiore delle pitture del Sodoma: belle e aitanti figure giovanili di santi nel Palazzo Pubblico e nell'Oratorio di S. Bernardino, che contiene pure quattro poetiche *Storie della Vergine*, a fresco; la *Deposizione dalla Croce* della Galleria di Belle Arti, d'un'agile animazione di linee; la famosa *Estasi di S. Caterina* (1525), (fig. 418), dipinta a fresco nella chiesa di S. Domenico, in una delicata cornice ornamentale di pilastri rabescati nel piú puro stile della Rinascenza. Quest'ultima opera è il trionfo della voluttà mistica, dell'amor celestiale. Per vedere qualcosa di cosí suggestivamente bello e intenso dovremo rivolgerci alla

Digitized by Google

*S. Teresa* del Bernini (fig. 499). Da giovane il Bazzi aveva eseguito nel monastero di Monte Oliveto Maggiore, presso Siena, una lunga serie d'affreschi facili ed ameni, narranti la vita e i miracoli di S. Benedetto: è un'opera che ci mostra intero l'artista che la compí, con le sue alternative di vena felice e di svogliatezza, con le sue fresche trovate e il suo ricco senso della vita. Anche a Roma quel maestro molteplice e singolare lasciò belle tracce di sé. La decorazione del soffitto della Camera della Segnatura in Vaticano, commessagli da Giulio II, nel 1508 fu distrutta per ordine di quel pontefice che ormai non vedeva piú che con gli occhi di Raffaello: ma esiste ancora, benché oscurato e declinante, l'affresco delle *Nozze di Alessandro e di Rossana*, dipinto dal Sodoma nel 1512, per Agostino Chigi, nella Farnesina. Belle donne in tuniche antiche, efebi ignudi, amorini maliziosi in un'architettura fiabesca; una visione del mondo pagano festevole e raffinata; uno squisito senso della bellezza formale, che prova l'influsso del Sanzio: ecco altri sorrisi dell'anima dell'artista che narrò con saporito naturalismo la vita dei fraticelli e seppe cantare con accordi indimenticabili le estasi e le angosce dei santi.

Il Bazzi visse in Siena, si può dire, dal 1501 fino all'anno della morte (1549), e ci fondò una scuola. Ma i suoi seguaci sono per lo piú manierati e convenzionali. Tra i migliori pittori senesi del Cinquecento ricorderemo GEROLAMO DEL PACCHIA, il grande architetto BALDASSARRE PÉRUZZI, che fu anche un abilissimo decoratore alla grottesca, sul fare di Giovanni da Udine; e DOMENICO BECCAFUMI, detto il MECHERINO (1486-1551), celebre, piú che per le sue tavole michelangioleggianti, di colore acidulo e di stile tormentato, per avere fornito i piú bei disegni per il magnifico pavimento di marmo a graffiti e incrostazioni, con centinaia di figure, della cattedrale di Siena.

§ 10. **Fra' Bartolomeo da S. Marco.** - A Firenze l'influsso di Leonardo da Vinci si fece sentire particolarmente nell'arte di due pittori che sono considerati i maggiori coloristi di quella scuola: Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto. FRA' BARTOLOMEO DELLA PORTA (1475-1517) fu chiamato FRA' BARTOLOMEO DA S. MARCO, perché, a venticinque anni, atterrito dalla sorte del suo grande amico Gerolamo Savonarola, perito sul rogo nel 1498, prese l'abito claustrale per ritirarsi dalla bu-

Digitized by Google

fera del mondo, e durante il resto della vita non cessò di dipingere Santi e Madonne, chiuso in quel convento di S. Marco che il Beato Angelico aveva trasfigurato con le sue visioni di Paradiso. Durante un viaggio a Roma, il Frate fu preso dall'arte titanica e colossale di Michelangelo. Il cartone della *Battaglia d'Anghiari* gli aveva già rivelato il mondo magnetico di Leonardo. Queste influenze, insieme col colore veneto assimilato durante un soggiorno in Venezia, s'intrecciano nella sua arte austera, riflessiva, dedita al patetico sacro e al colossale. Il suo problema (ben arduo!) sarà d'or innanzi di ottenere una perfetta fusione tra il rilievo michelangiolesco e lo sfumato vinciano. Tra i Fiorentini è primo a creare atmosfere dolci e avvolgenti, a far lottare in vani chiusi, dagli invisibili fomiti luminosi, la penombra con la luce, a sposare l'astratta linea col colore dalle molli carezze. Le sue figure, in cui brilla una serena nobiltà, sono quasi tutte di grandiosa dimensione, maestose e panneggiate con sobrietà e morbidezza. Peccato che, rinchiuso nei freddi corridoi d'un convento e confinato nell'indagine di problemi prettamente di forma e di composizione, egli abbia obliato talvolta il fremito della vita, mentre non ha raggiunto d'altro canto la celestiale rarefazione dell'Angelico. La sua pittura, vigorosa e pura di disegno, piena d'un soffio grandioso e d'una pace non terrena, sfiora qua e là un certo convenzionalismo. Tra i capolavori di questo pittore esclusivamente sacro, citeremo la *Visione di S. Bernardo* nella Galleria dell'Accademia di Firenze, la pala della Pinacoteca di Lucca con l'*Apparizione dell'Eterno alle Sante Maddalene e Caterina*, la *Madonna e due Santi*, d'una soavità raffaellesca, nel Duomo di quella città (fig. 423), e la meravigliosa *Deposizione* della Galleria Pitti (1515 o 16) (fig. 422), opera che è in pari tempo un grido lirico dell'anima cristiana e un trionfo del colorismo e della scienza costruttiva (1).

§ 11. **Andrea del Sarto.** - Ancora piú dotato di Fra' Bartolomeo nel colorito fu il fiorentino ANDREA D'AGNOLO, detto ANDREA DEL SARTO (1486-1531). Gl'insegnò la pittura Piero di Cosimo che lo mise a disegnare davanti alle batta-

1) Era amico del *Frate* e gli lavorava accanto come socio ed aiuto, *Mariotto Albertinelli* (1474 - 1515), pittore di pregio e spirito bizzarro, di cui gli Uffizi conservano una bellissima *Visitazione*.

Digitized by Google

glie di Leonardo e di Michelangelo in Palazzo Vecchio. Le sue prime opere di conto sono gli squisiti affreschi che, venticinquenne, eseguí (1509-10) nel cortiletto che dà accesso alla chiesa dell'Annunciata in Firenze. Rappresentano scene della vita di S. Filippo Benizzi: e il giovane pittore vi moltiplica ritratti soavi, bei panneggi, ingegnose e pure composizioni, paesaggi pieni di poesia e di sorridente verità. Del 1511 è la festa deliziosa dell'*Arrivo dei Magi*, in quello stesso atrio; e del 1514 quel gioiello di *Natività della Madonna* (fig. 421), quadro fedele, nell'idealizzata grandiosità, di vissuta vita fiorentina, affresco che contende la palma alla mirabile trattazione dello stesso soggetto, di mano del Ghirlandaio in S. Maria Novella (fig. 310), e che ha le finezze, l'intimità, il dolce mistero conchiuso d'un quadro d'interno olandese. Le pitture a monocromato, bruno su bruno, del *Chiostro dello Scalzo* in Firenze, compiute in due riprese (1515-17 e 1520-24) e narranti storie del Battista, spirano un senso di sintesi poderosa e pensierosa che ci riconduce alle generalizzazioni eloquenti di Masaccio: purtroppo Andrea, disegnatore superbo, vi fa uno sfoggio eccessivo di panneggi. Tra gli affreschi fiorentini del maestro menzioneremo ancora la lunetta nel *Chiostro dei Morti* all'Annunziata, con la celebre *Madonna* detta *del Sacco*, e il *Cenacolo*, nel refettorio del Convento di Sansalvi, vasta opera che val meglio per i contrasti di luce e ombra, ispirati certo a Leonardo, che per la purezza alquanto fredda e accademica della concezione, tanto lodata dal Vasari. Nei numerosi quadri d'altare o di cavalletto, Andrea è in media meno felice che negli affreschi: lascia tuttavia, disseminati nei musei, quadri d'un fascino profondo, nei quali le note dominanti sono il colorito sfaccettato e liquido, il disegno irreprensibile, la composizione ampia e ricercata e un'aura generale di melanconia e di silenzio pensoso. Nelle Madonne e nelle Sacre Famiglie, adotta la costruzione a piramide, cara a Fra' Bartolomeo, e spesso si compiace nelle strutture raffaellesche. Il suo capolavoro nella pittura d'altare è indubbiamente la *Madonna* degli Uffizi (1517), detta *delle Arpie*, perché il piedestallo della Vergine è ornato di due piccole *arpie* (fig. 420): ma v'è tanta grazia anche nell'*Annunciazione* della Galleria Pitti, inquadrata fra liete architetture e collinosi orizzonti; e v'è tutto il sortilegio chiaroscurale d'Andrea nella *Disputa del SS. Sacramento*, in quella galleria, col suo crocchio

Digitized by Google

di santi dal gesto grave, dai volti senza sorriso, tuffati in una penombra calma, iridata e misteriosa. Ad Andrea va fatto un posto a parte fra i ritrattisti fiorentini dell'età classica. Il suo genio melanconico si gode nell'esprimere un'amarezza segreta in bei volti donneschi dalla calma ironica ed ambigua, e in sembianze di giovani che spirano un disincanto aristocratico. Tra le opere piú suggestive di lui è il *Ritratto di Lucrezia del Fede*, al Prado di Madrid (fig. 424), d'impostazione leonardesca, che fa rivivere il bel volto di marmo della donna malefica che fu moglie al pittore (1).

L'influenza d'Andrea del Sarto è palese, insieme a quella di Raffaello, di Leonardo e di Michelangelo, in alcuni artisti fiorentini di second'ordine, eclettici e disuguali, che precedono la decadenza: tali GIULIANO BUGIARDINI, incapace, con doti notevoli, di crearsi un'originalità; ROSSO DE' ROSSI, detto ROSSO FIORENTINO, che porterà in Francia, col Primaticcio, le eleganze ricercate e classicheggianti d'uno stile quasi barocco; il manierista FRANCESCO SALVIATI, il VASARI, ecc. Da quegli spiriti oppressi dalla grandezza dei loro modelli, bisogna isolare FRANCESCO BIGI, detto il FRANCIABIGIO (1482-1525), limpido frescatore sulle orme di Andrea, e ritrattista anche piú cupo e amaro di lui; JACOPO CARRUCCI, detto il PONTORMO (1494-1557) che, come pittore di Madonne e di storie, è artifizioso e lambiccato, ma trova squisita agilità e freschezza nella decorazione e lascia alcuni fra i capolavori dell'asciutto e altero ritratto fiorentino; e FRANCESCO UBERTINI, detto il BACCHIACCA (1494-1557), gustoso dipintore di cofani e forzieri, nelle cui storie brulicanti di figurine, rivivono a spruzzi e scintille l'umorismo bizzarro e la policromia festosa di Pier di Cosimo e dei Fiamminghi.

§ 12. **Il Bronzino.** - V'è a Firenze, in quel tempo già intaccato di manierismo, un artista che ha il genio del ritratto. È ANGELO TORI, detto il BRONZINO (1502-1572), alunno del Pontormo e pittore della corte di Cosimo I. Quando tratta la storia sacra e la mitologia, si rivela per lo piú manierista insopportabile e coloritore inerte. Il gelo invade le sue Veneri e i suoi putti dalla nudità lucida e polita. Ma il Bronzino sale

1) Andrea del Sarto risiedette alquanto in Francia. L'aveva chiamato a Parigi Francesco I nel 1518, e lo colmò di denaro e di favori.

Digitized by Google

piú volte sino al sublime quando ritrae i príncipi toscani, le gentildonne e i signori della sua epoca, con un pennello che ha la maschia forza d'un cesello di Michelangelo. Il fermo contorno di quelle pitture, il loro colore freddo e intarsiato, la monumentalità dello squadro, il particolare accuratissimo dei costumi broccati e ingioiellati e delle armature terse su cui la luce rutila e si smorza musicalmente, e la sintesi quasi dura con cui è espressa l'anima altera di quei personaggi, sono doti che accostano il Bronzino ai maggiori maestri del ritratto. Abbiamo riprodotto di lui due delle opere piú significative: il monumentale *Ritratto di Stefano Colonna* (fig. 425), nella Galleria Nazionale d'arte antica di Roma, e quello di *Lucrezia Panciatichi* (fig. 426), agli Uffizi, sinfonia suntuosa e grave di sete brune e cremisine.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo VI

# RAFFAELLO E MICHELANGELO, E LA SCUOLA ROMANA

§ 1. **La formazione di Raffaello.** - Alla scuola umbra era riservato il privilegio di dare all'arte italiana il pittore piú equilibrato, armonioso e sereno, l'artista dalla creatività generosa nutrita di coltura, in cui il Rinascimento esprime tutto il suo genio di misura e di eleganza: Raffaello Sanzio. Nato a Urbino nel 1483 da padre pittore (Giovanni Santi, seguace modesto di Melozzo da Forlí e di Piero della Francesca), il giovane si trovò subito in un ambiente propizio allo svolgimento della sua vocazione artistica. Nella piccola città fiorivano le arti e la cultura, protette dall'illuminata corte dei Montefeltro. Il ferrarese Timoteo Viti, discepolo del Francia, fu il suo primo maestro, dopo la morte di Giovanni Santi. Verso il 1499, Raffaello si accostò al Perugino, fu tra i suoi aiuti nella decorazione pittorica del *Cambio* in Perugia, e s'imbevve del suo stile dall'eleganza sentimentale. Tra le prime opere dell'artista si ricordano il *Sogno del Cavaliere*, nella Galleria di Londra, il *S. Michele* del Louvre, il *S. Giorgio* dell'Ermitage di Pietrogrado, l'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Vaticana. La nitidezza e la soavità che regnano in quei primi saggi raggiungono un fascino olezzante nel celebre *Sposalizio della Vergine* (1504), della Pinacoteca di Brera, d'un'ispirazione cosí peruginesca (fig. 427) (1). Ma l'impassi-

1) Gli elementi dello *Sposalizio* di Raffaello sono riconoscibili nella *Consegna delle chiavi*, affresco del Perugino nella Cappella Sistina (fig. 326) e nello *Sposalizio della Vergine*, dello stesso autore, al Museo di Caen.

Digitized by Google

bile grazia e la simmetria alquanto meccanica del vecchio maestro si sono trasformate in un palpito di vita ideale. I volti e gli atti spirano una dolcezza indicibile. La tersa piazza lastricata di marmo, quasi deserta, con in fondo il tempietto circolare vaghissimo e capriccioso, invita alla gioia serena e alla contemplazione. I personaggi sono tutti giovani e felici, anche il gran Sacerdote e il pretendente deluso che rompe la verghetta sul ginocchio, ben disegnato dall'attillato panno scarlatto. L'atmosfera è come satura di miele.

§ 2. **Le Madonne e i quadri sacri di Raffaello.** - Nell'anno dello *Sposalizio* Raffaello vide Firenze e vi ebbe la rivelazione di Leonardo e di Fra' Bartolomeo. È particolarmente a quest'ultimo pittore ch'egli dovrà quind'innanzi una nuova ampiezza di forme, una modellatura piú soffice e il gioco sottile del chiaroscuro. Al periodo della permanenza di Raffaello in Firenze (1504-1508) appartengono alcune delle sue *Madonne* piú famose: quella detta *degli Ansidei*, nella Galleria di Londra, quella di una soavità senza pari, detta *del Granduca*, nella Galleria Pitti (1506); la *Madonna del Cardellino*, agli Uffizi, la *Madonna del Giardino*, nella Galleria di Vienna, la *Bella Giardiniera* del Louvre, teneri idilli materni in un prato su cui palpita la luce limpida e decrescente del crepuscolo. Decisamente peruginesco nelle prime Madonne, Raffaello va continuamente guadagnando in libertà e in ampiezza di stile e in vigoria di disegno, senza rinunciare in nulla alla soavità radiosa che ha derivato tanto dal proprio temperamento quanto dalla scuola umbra. Una delle ultime opere del periodo fiorentino è la vasta e fredda *Madonna del Baldacchino*, nella Galleria Pitti, nella quale è visibile la ricerca di monumentalità di Bartolomeo della Porta. Dal 1509 al 1511 ferve la grande opera della Stanza Vaticana della Segnatura. I quadri d'altare e di cavalletto si fanno rari. Del 1512 è la grandiosa *Madonna con santi e il Donatore*, detta *di Foligno*, nella Pinacoteca Vaticana, tipica per la forza e la ricchezza del disegno e del colorito. Fra il 1512 e il 1515, periodo felice fra tutti, il genio di Raffaello, all'apogeo, mentre crea gli affreschi sublimi della Stanza d'Eliodoro, dà al mondo tre capolavori di colorismo ardente, d'armonia costruttiva e di sentimento puro e grandioso: la *Madonna* detta *del Pesce*, al Prado di Madrid, mirabile per lo

Digitized by Google

splendore del rabesco lineare e per la bellezza mansueta delle figure; la *Madonna della Seggiola*, a Pitti, d'una decoratività così suntuosa nel suo splendore coloristico quasi veneziano; la *Madonna Sistina*, nella Galleria di Dresda (fig. 434), in cui la Vergine, maestosa e melanconica, appare in pieno cielo, ritta su un ammasso di nubi, fra S. Sisto e S. Barbara, reggendo il Bambino bello e robusto, ma con la bocca amara e i grandi occhi spalancati da un pensiero pauroso. Il pregio ideale di queste e di analoghe opere posteriori — come la *S. Famiglia* detta *di Francesco I*, al Louvre, le Madonne chiamate la *Perla* e la *Rosa*, del Prado, e la *Madonna dell' Impannata* di Pitti — è raramente il soffio religioso, bensì l'umanità serena e affettuosa, espressa in membra fiorenti, in volti di statuaria bellezza, in gesti nobili e calmi, in ponderate architetture di corpi che rendono il senso d'una vita straricca d'euritmia e di equilibrio spirituale.

Anche nei quadri di cavalletto o d'altare, narranti la storia sacra, Raffaello mira più alla purezza della composizione che all'espressione del dramma o all'intensa riproduzione degli aspetti plastici e colorati della vita. Nella celebre *Deposizione di Cristo* della Galleria Borghese (1507), una certa michelangiolesca ansia di forte movimento e quasi di terribilità disegnativa, non impedisce all'artista di fare tutto bello, levigato e marmoreo, a danno dell'espressione di tragico dolore a cui mirava. Michelangelo s'affaccia anche nella piccola tavola preziosa di Pitti, la *Visione d'Ezechiele* (1510), alleato allo splendore dei colori e dei chiaroscuri veneziani. La celebre *S. Cecilia* della Pinacoteca di Bologna (1512) (fig. 428) evoca un istante in cui l'*al di là* si rende sensibile all'uomo, ma lo esterna con un'impassibile, quasi frigida calma. S. Cecilia è distolta dalla debole musica del suo piccolo organo, da un'armonia angelica che scende improvvisamente dalle altitudini del Paradiso. La sua estasi non si comunica ai quattro santi silenziosi e statuari che le stanno intorno. Durante l'ultimo periodo della sua vita, il Sanzio, quasi sopraffatto dall'enorme successo, si lasciò andare a lavorar di pratica e firmò pagine in cui la bellezza disegnativa non vale a nascondere l'accademismo dell'ispirazione. Ma la sua ultima opera, la *Trasfigurazione* (1520), terminata da Giulio Romano e dal *Fattore*, è un capolavoro riflessivo e sintetico, che conchiude per eccellenza i pregi dello stile raf-

Digitized by Google

faellesco della maturità. Il colorista e il poeta della luce vi si rivelano nella parte superiore, in cui si vede il Cristo in bianca tunica innalzarsi nell'azzurrino fulgore del cielo vaporoso, con un volo lento di colomba; il disegnatore sapiente, il compositore che nulla affida al caso, lo psicologo che adegua le espressioni e i volti alle passioni, trionfano nell'agitazione della folla raccolta sulle falde del monte intorno all'ossesso che si contorce.

§ 3. **I ritratti di Raffaello.** - I ritratti sono forse il punto supremo dell'arte di Raffaello, come pura espressione pittorica. In essi il Rinascimento esprime tutta la sua anima voluttuosa ed altera, delicata ed armoniosa. Non appena il giovane artista ha veduto le opere sovrane di Leonardo, non sdegna di sottoporre le proprie ideazioni a schemi derivati da quel grande. Quella sottomissione lo svia alquanto nei due noti ritratti di *Agnolo* e di *Maddalena Doni* (1506), nella Galleria Pitti: la *Maddalena Doni* non è che una versione imborghesita della *Gioconda*. I piú bei ritratti di Raffaello appartengono al periodo romano: ecco, nella Galleria Pitti, le sembianze di *Fedra Inghirami*, dotto prelato fiorentino, la cui faccia carnosa e strabica rivive in una tavola d'una tersità degna dell'Holbein e d'una pienezza di linfa da colorista veneziano; ecco l'aristocratico e spirituale *Cardinale* del Prado; ecco il famoso *Giulio II* degli Uffizi (1512), pagina di colorismo superbo, e analisi morale senza pietà (la figura del Papa terribile che lanciò il grido *Fuori i barbari!*, è « *cosí vera*, — scrive il Vasari — *che fa temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo* »); ecco, in un'atmosfera opulenta di rossi, l'immagine placida e grassa, riposata e indifferente di *Leone X*, assiso al suo tavolino davanti ad un libro miniato, e nell'ombra due cardinali dai volti fini e stanchi che lo assistono nell'umanistico svago (Pitti, verso il 1518). La *Donna velata* della Galleria Pitti (1512?) (fig. 432) non è altro che il ritratto d'una splendida popolana romana, vestita di sete opulente e coperta il sommo del capo con una stoffa gialla che le vela le spalle e il dorso. Il quadro è tutto un prodigio d'armonie e di contese fra la carne ambrata e i toni bianchi della camicia crespa, sgorgante dal busto, e le screziature arancio su bianco del manicone serico a sbuffi. Non mai Raffaello è stato cosí smagliante

Digitized by Google

e raffinato colorista: e sí che non era nato col genio del colore. Fu la vicinanza di Fra' Sebastiano del Piombo, pittore veneziano che nel 1511 lavorava con lui nella Farnesina, a rivelargli le magie chiaroscurali e cromatiche inaugurate dal Giorgione. Lo spirito di Raffaello, pronto ad assimilare ogni bellezza ed a farla propria, s'imbevve di quell'oro e di quella porpora, come s'era imbevuto dell'ombra fluida di Leonardo e del disegno grandioso di Michelangelo. All'ultima fase creativa dell'Urbinate si assegnano, col *Leone X*, la squisita sinfonia in grigio e biondo che è il *Baldassarre Castiglione* del Louvre (fig. 431) — il delicato umanista e diplomatico, autore del *Cortegiano*, in opulento robone di velluto e pellicce; — la *Fornarina* della Galleria Barberini, poema quasi selvaggio di bellezza plebea italiana; e il duplice ritratto della Galleria Doria al Roma, detto i *Due giureconsulti* (sono invece due letterati) (1), che mostra un insolito vigore chiaroscurale e una maschia solidità di modellato.

§ 4. **Le Stanze Vaticane.** - Il complesso degli affreschi monumentali che Raffaello, aiutato dai suoi numerosi allievi e consigliato dal Bembo, dal Bibbiena, dall'Inghirami, dal Sadoleto e dal Castiglione, dipinse nelle sale del Vaticano, per commissione prima di Giulio II, poi di Leone X, è, con la *Volta* della Sistina, il piú grande capolavoro della pittura decorativa cristiana. Le figurazioni delle *Camere* o *Stanze Vaticane* sono opere per eccellenza *statiche*, d'una serenità profonda che richiama l'antica statuaria, i frontoni dei grandi templi, d'Egina o di Atene, e che, adeguatissima ad esprimere il mondo pagano corporeo e ritmico, può parere talvolta inadeguata ad esprimere la diafanità e la passione dell'anima cristiana. Non dobbiamo però dimenticare che Raffaello lavorava in pieno Rinascimento, e nella reggia della metropoli cattolica, la Roma dotta e scettica della vigilia della Riforma, e che quindi sarebbe assurdo chiedergli l'ispirazione tutta interiore ed umile di un Giotto o d'un Beato Angelico. Ciò premesso, lo spirito può addentrarsi, con la certezza di trovare gioie profonde, in questo ciclo di visioni allegoriche o storiche, nelle quali è celebrata con tanta abbondanza d'ideazione e con la piú fulgida

1) Forse gli umanisti veneziani Navagero e Beazzano.

Digitized by Google

veste formale, la Chiesa nei suoi miracoli, nelle sue vittorie e nella sua preordinata conoscenza e sapienza, mentre il mondo pagano è esaltato per lo splendore della sua poesia e del suo pensiero.

§ 5. **La Stanza della Segnatura (1509-11).** – Raffaello appena giunto a Roma (settembre del 1508), cominciò le grandi lunette della Stanza detta della *Segnatura*, ch'era la sede d'un tribunale ecclesiastico. Si trattava d'un esperimento. Giulio II non era soddisfatto dei suoi pittori. Bramante gli aveva raccomandato il giovane urbinate. Viste le prime figure, il pontefice divampò d'ammirazione. Il Perugino e il Sodoma furono licenziati. Per piú di dieci anni il Sanzio fu il legislatore artistico del Vaticano, insieme col Buonarroti. Sono note le gelosie che divisero i due grandi uomini, il mondano e gaudente Raffaello e il selvatico e ascetico Michelangelo.

La *Disputa del SS. Sacramento* (fig. 429), che fu eseguita per la prima, spiega intorno all'Ostia celeste, in due semicerchi concentrici, sovrapposti e paralleli, le coorti dei Beati, dei Teologi e dei Santi. La superficie piana si sprofonda come il cielo d'un'abside. Tra il rivelato Paradiso, raggiante d'oro, e dominato dal Cristo al centro d'un stallo di Profeti, Patriarchi e Apostoli — e l'emiciclo di Grandi della terra (Santi e Teologi, fra gli altri Dante e il Savonarola), che venerano l'Eucarestia, splende una calma zona di cielo che, verso sinistra, incorona di luce serale i colli ondulati d'un mite paesaggio umbro. L'opera respira una calma estasiante. Rispondenze e simmetrie ci ricordano, nella novità magnifica della concezione, che Raffaello è figlio spirituale del Perugino.

Il *Parnaso* è una scena di conversazione che si svolge in un mondo superiore. Sulla cima della sacra montagna, la coorte placida e felice dei Poeti si aduna intorno ad Apollo e alle nove Muse, per un omaggio alla divinità eterna ed universale della poesia. Omero, Saffo, Pindaro, Orazio, Ovidio, Virgilio, Dante, Petrarca, Laura, il Sannazzaro e il Tebaldeo escono dal limbo del tempo, per respirare l'immortale giovinezza del canto. All'ombra d'un lauro, Apollo, seduto sull'erba, suona la viola. Raffaello è ora tutto intento a ideare pose scultorie e mimiche larghe e armoniose. Roma col suo popolo di bianche statue gli splende nel pensiero.

Digitized by Google

Dopo il trionfo della Teologia e della Poesia, ecco, nella *Scuola d'Atene*, quello della Filosofia. Gli spazi solenni d'un'immensa basilica sono commossi dal mormorio d'una moltitudine di filosofi e di sapienti, che professano, che leggono, che disputano. La navata di S. Pietro, con le volte a cassettoni poligonali, con le teatrali sfuggite di spazio dei transetti e con le nicchie popolate di statue gigantesche — come sarebbe sorta secondo i piani del Bramante — raccoglie tutti i filosofi antichi, orbi della luce del Cristo, ma avidi di verità e di saggezza. Grandeggiano nel centro della nettissima prospettiva i due iniziatori del pensiero, Platone l'idealista, e Aristotele lo sperimentale. L'opera è un portento, non solo quanto a bellezza costruttiva, ma quanto a varietà, verità e dignità di pose e di gesti. La nettarea dolcezza d'alcuni tipi di adolescenti sfiora l'adusta maschiezza di giganti barbuti, accovacciati a scrivere, facendosi leggío col ginocchio, o seduti in atto cogitabondo sul marmo levigato d'una scalèa (1).

§ 6. **La Stanza d'Eliodoro (1512-14).** - Gli argomenti trattati da Raffaello nella Stanza d'Eliodoro non sono piú allegorici ma storici. La Chiesa ora enumera le sue vittorie e i suoi miracoli. Giulio II, che aveva dettato il programma, non vide l'opera compiuta. Morí nella notte del 20 febbraio 1513, e il suo successore, Leone X, suggerí all'artista varianti in onore della casa Medici.

Nella *Messa di Bolsena* (fig. 430), siamo in pieno capolavoro. L'artista si giova con meravigliosa abilità d'un impedimento che avrebbe messo nell'imbarazzo qualunque altro pittore: la presenza d'una vasta finestra aperta nel muro da dipingere. L'architrave sarà la base dell'altare sopraelevato su cui un celebrante incredulo si convince alla fede, perché l'Ostia della Comunione gli gocciola sangue fra le dita (2). Negli spazi

1) Nella Stanza della Segnatura anche il soffitto è tutto dipinto da Raffaello. In quattro tondi grandi, sopra uno sfondo di finto musaico d'oro, seggono su troni di nubi dame maestose, simboleggianti la *Poesia*, la *Giurisprudenza*, la *Filosofia* e la *Teologia*. Quattro rettangoli minori raffigurano con nervosa sintesi e con sfoggio di nudi torniti e statuari il *Peccato originale*, il *Giudizio di Salomone*, l'*Astronomia* e *Apollo che fa scorticare Marsia*. La lunetta e i due affreschi ai lati della finestra sono pure di mano di Raffaello.

2) Il miracolo ebbe luogo a Bolsena nel 1263: quindi il titolo della pittura.

Digitized by Google

laterali, occupati da due rampe di scala, si muove la folla o pregano genuflessi tonsurati e guardie vaticane: a sinistra donne giunoniche e fanciulli, seduti sul pavimento o sorti ad acclamare il miracolo con prorompenti atti di stupore e d'entusiasmo; a destra, due cardinali anziani dall'ignuda calvizie, in atto di adorazione, e, piú in basso, un gruppo di guardie svizzere nella magnifica screziatura dei costumi a zone decise di velluto rosso, verde e nero: teste da medaglia, profilate con un'evidenza mantegnesca, o fisse a guardarci con serenità quasi ironica. Giulio II in persona, inginocchiato davanti ad un faldistorio trapunto, e vestito di velluto vinato e di candida lana, assiste al prodigio, giunte le mani e serrata la bocca in atto di quasi arcigna devozione. L'opera contiene alcuni fra i ritratti piú stupendi di Raffaello ed è fra le creazioni di lui piú ricche di contrasti di luce e di colore. Un veneziano, l'abbiamo detto, operava nell'orbita di Raffaello, proprio in quel tempo: Sebastiano del Piombo. L'ardore cromatico della scuola che culmina col Giorgione e con Tiziano, passò nella sua pittura intatto, stupendo di freschezza.

Giulio II ricompare nella *Cacciata d'Eliodoro*, seduto sulla sedia gestatoria. Siamo nel tempio di Gerusalemme, che rassomiglia molto al nuovo S. Pietro. Eliodoro, tesoriere di Seleuco Filopatore, re di Siria, ebbe ordine dal suo principe di forzare le porte del tesoro sacro e d'impossessarsi di quanto contenesse. Ma il saccheggiatore fu investito da un cavaliere in armatura sfolgorante e da due giovani di bellezza e di forza sovrannaturali che lo atterrarono a colpi di mazza e di verghe. Cosí narra il libro dei Maccabei. Quest'impetuoso attacco e la caduta d'Eliodoro sotto le zampe del cavallo, sono lo spettacolo che il papa della Rovere, abituato a cacciare intrusi col ferro e col fuoco, contempla dall'alto della sua portantina, sorretta da sediari che sono mirabili ritratti di contemporanei. Il gruppo del cavaliere e dell'atterrato è efficacissimo nella misurata forza statuaria. Ma l'opera, piena di dosati e bilanciati effetti, contiene troppi ricordi di statue antiche e comincia a risentire di astrattezza classica.

La *Liberazione di S. Pietro*, capolavoro d'illuminazione fantastica, sfrutta ingegnosamente, come la *Messa di Bolsena*, la presenza d'una finestra nel muro da dipingere. La scena è divisa in tre episodi: al centro, al di là delle sbarre del carcere

Digitized by Google

l'Angelo luminoso che si china a spezzare i ceppi del prigioniero; a destra, l'Angelo e il prigioniero liberato, che scendono la scala tra le guardie immerse nel sonno; a sinistra, l'allarme tra i custodi. Forme vaghe, rigide e metalliche nella tenebra; scintillío d'armature al trascorrere del bozzolo di luce che fascia l'Angelo, simile ad una grande farfalla notturna; palpiti rossastri di torce che spalmano di sanguigno l'acciaio delle corazze, gelato dai riflessi smorti della luna calante fra velari di nubi. Raffaello porta qui alla sua suprema perfezione l'effetto di notturno ideato da Piero della Francesca nel *Sonno di Costantino* (fig. 317).

Il quarto affresco della Camera d'Eliodoro, *Attila arrestato alle porte di Roma da Papa Leone I*, è una magnifica coreografia archeologica, con scalpitío di cavalli tra le comparse vestite da barbari, con luci sinistre d'incendio che rompono cortine di fumo, con apparizioni nel cielo di Santi dalle spade sguainate, e con sventolanti vessilli e protese ricurve búccine sul tumultuare d'un esercito. Tanto impeto e tanta minaccia sono affrontati senza il minimo segno d'inquietudine dal placido corteo del Pontefice, che sbocca dalla svolta d'un sentiero, giungendo da Roma, di cui si vedono all'orizzonte le moli e le rovine. Vediamo assiso sulla ben bardata mula, piú candida che neve, invece che Giulio II, che aveva ordinata la pittura, il suo successore Leone X.

§ 7. **L'Incendio di Borgo.** - La Stanza Vaticana che prende nome da questo affresco, e la cui decorazione fu commessa dal papa mediceo, non contiene di interamente raffaellesco che il celebre *Incendio di Borgo* (fig. 433). L'esecuzione dell'affresco però è in gran parte dovuta a Giulio Romano e a G. Francesco Penni, detto il *Fattore*, discepoli di Raffaello, che eseguirono gli altri mediocri affreschi della Stanza. L'argomento della pittura è leggendario. Il papa Leone IV, nell'847, con una fervida prece placò un vasto incendio scoppiato in Borgo Vecchio e conservò l'Urbe ai secoli. La scena è trasportata con un audace anacronismo umanistico dal Medioevo al mondo classico. Di medioevale non c'è che la facciata della vecchia basilica di S. Pietro, in fondo, coi suoi musaici bizantini. La loggia da cui il Papa impartisce la benedizione è del piú puro stile del Rinascimento. Ci si aggira in un museo di me-

Digitized by Google

ravigliose statue che fingono la vita in uno scenario d'architetture della Roma imperiale, e narrano una seconda ultima notte di Troia con una correlazione prestabilita e sapiente di gesti. Gli episodi singoli sono bellissimi (vedete fra gli altri Enea che fugge col vecchio Anchise sulle spalle); l'occhio gioisce nell'intreccio di quelle forme sane e potenti, nobili e pure. Ma la vita è come coagulata da quella idealizzazione classica che sostituisce il marmo alla carne e la posa al gesto spontaneo e naturale. L'archeologia e la scultura hanno ucciso la pittura. Con questo capolavoro della pura forma, il regno dell'accademia incomincia

§ 8. **Le Sibille, gli Arazzi e le Logge Vaticane.** - Raffaello è tale prodigio di fecondità da vincere qualunque artista. Il Tintoretto, Rubens e Rembrandt, produttori fluviali, se fossero vissuti solo trentasette anni, non avrebbero lasciato un'eredità di bellezza cosí vasta e cosí preziosa: e non dimentichiamo quali e quante cose egli abbia lasciate come architetto. Nel 1511, il maestro, mentre lavora alla Stanza della Segnatura, dipinge a fresco nella Farnesina la vezzosa *Galatea* fra i tritoni, le ninfe e gli amorini, che è una delle piú ridenti fantasie della sua arte paganeggiante. Dell'anno seguente è il gagliardo *Profeta Isaia*, dipinto a fresco sopra un pilastro in S. Agostino a Roma e ispirato, ma senza servilità, ai *Profeti* di Michelangelo nella Sistina. Nel 1514 il munifico Agostino Chigi gli commette l'affresco delle *Sibille* sopra l'arco d'una cappella in S. Maria della Pace, e Raffaello dipinge un crocchio armonioso di belle donne ben drappeggiate, che ascoltano un annuncio propizio dalla bocca di vezzosi angioletti. Nel 1517 scopre la volta della galleria della Farnesina, con la *Storia di Cupido e Psiche*, eseguita, per disgrazia, dai suoi discepoli Giulio Romano e il *Fattore*, ma inghirlandata dall'opima decorazione floreale e fruttuaria di Giovanni da Udine. Ormai Leone X lo vuol tutto per sé. Nel 1515 gli commette i cartoni dei celebri *Arazzi*, destinati ad ornare la parte inferiore delle pareti della Cappella Sistina (1); indi lo nomina a succedere al

1) I dieci cartoni degli *Arazzi*, tempere di grande effetto narranti i fatti della vita di Cristo e degli Apostoli, sono divisi fra il Museo South Kensington di Londra e il Castello di Hampton Court. Delle tappezzerie ricavate da essi e intessute a Bruxelles sotto la sorveglianza di pittori fiamminghi, esistono piú serie: la piú importante è nel Vaticano.

Digitized by Google

Bramante come architetto delle *Logge Vaticane*, lunga galleria a vetri, aperta sul cortile di S. Damaso. Il pittore provvede anche alla decorazione di quella luminosa prospettiva. Gli spicchi di volta, le lunette, i pilastri e gli archi ridono d'una mirabile efflorescenza, dipinta o a stucco, ispirata ai motivi ornamentali delle Terme di Tito. Il suo degno caodiuvatore nella decorazione delle Logge, fu GIOVANNI RICAMATORE, detto DA UDINE. In ciascuna delle tredici volte della galleria gli alunni di Raffaello dipinsero, su disegni dell'Urbinate, quattro affreschetti, contenenti scene della storia sacra. Il loro complesso, noto col nome di *Bibbia di Raffaello*, comprova la feracità dell'invenzione di lui, ma, salvo poche eccezioni, il poco scrupolo e la grossolanità degli esecutori. Dei pari, nella quarta Stanza Vaticana, detta di *Costantino*, lo spirito del Sanzio brilla ancora di luce velata, attraverso alle rapsodie appariscenti e vacue che Giulio Romano, con l'aiuto del *Fattore* e di Raffaellino del Colle, ricavarono dai cartoni dello scomparso maestro. La cosa piú degna di lui in quel sacrario alquanto profanato è la grandiosa *Battaglia di Costantino al Ponte Milvio*, eseguita tutta, con innegabile bravura ed amore, da Giulio Romano, che fece con essa l'opera che lo immortala e lo confonde per un attimo nella luce del maestro.

§ 9. **Il genio di Raffaello.** - Raffaello non è un mago come Leonardo, né un eroe ferito, come Michelangelo. Egli è sano ed umano. La sua arte sprigiona la piú limpida gioia per le anime in cui non pulsa l'ardore della scienza illimitata, né geme l'affanno dell'al di là, ma solo arde la sete delle forme belle e dei ritmi puri. I caratteri comuni delle sue opere, dopo ch'egli ebbe superato la timida e melliflua grazia umbra, sono, come abbiamo veduto, un'olimpica calma (anche nell'esteriorizzazione delle passioni violente), la concezione statuaria ed architettonica della pittura, una facoltà meravigliosa di astrazione idealistica e un culto ardente per le forme corporee trasfigurate dall'intelligenza. Egli adoperava con un'abilità che ci sorprende, la bellezza di Fidia per cantare la Vergine e i Santi e per esaltare la fede e la potenza cattolica. Le sue pitture religiose, prive dell'ingenuità e del fuoco mistico dei Primitivi, e lontane ugualmente dalla sensualità gioiosa dei Veneti e dalla drammaticità individuale di Michelangelo, espri-

Digitized by Google

mono a meraviglia quell'istante in cui il sentimento religioso, a contatto col paganesimo intellettuale del Rinascimento, diviene cultura e bellezza, guadagna in esterno splendore ciò che perde in interiore purezza, e, come uno smalto di perfetta riuscita, viene dagli artefici sapienti lasciato coagulare in forme dall'impeccabile serenità e dall'armonia altera, quasi senza palpito.

§ 10. **La scuola raffaellesca o romana.** - Da Raffaello discese la così detta *scuola romana* caratterizzata dal disegno sapiente, dallo stretto sentimento classico, dalla cieca venerazione pel maestro. Alunni diretti e seguaci diffusero l'arte di lui per ogni dove. Roma ebbe GIULIO ROMANO e FRANCESCO PENNI, detto il FATTORE (1488-1528); Genova, PIERIN DEL VAGA, buon decoratore (1499-1547); l'Italia meridionale, POLIDORO CALDARA, detto DA CARAVAGGIO, e ANDREA SABBATINI, detto DA SALERNO; Bologna, INNOCENZO FRANCUCCI da Imola, e BARTOLOMEO RAMENGHI, detto il BAGNACAVALLO. Salvo Giulio Romano e Giovanni da Udine, i raffaellisti sono pittori noiosi, abili nel disegnare ma fiacchi coloristi e inventori poveri, capaci solo di imitare il loro maestro e di fare della buona decorazione anticheggiante. GIULIO PIPPI, detto GIULIO ROMANO (1492-1546), si distacca da loro per una ferace fantasia; ma certo la rotondezza manierata o il turgore volgare delle sue forme, e il colore snervato e rossigno, lo tengono molto lontano dal suo maestro, col quale Giulio condivise buona parte della fatica esecutiva delle Stanze Vaticane. La gigantesca *Battaglia di Costantino* fu terminata dal Pippi, sui disegni di Raffaello, con bravura e potenza. Esiliato da Roma per aver prestato la sua matita a figurazioni licenziose, si recò a Mantova (1524) e vi profuse, a servizio del marchese Federico Gonzaga, nel Palazzo Ducale e nella villa detta *del Te* (costruita dallo stesso Giulio), una vena ornamentale esuberante, ma ben di rado limpida e pura. Giulio Romano è un descrittore copioso, festevole e facilone. La sua fantasia rianima le favole d'Ovidio, di Virgilio e di Apuleio con un soffio epicureo e sensuale (fig. 436). Nel Palazzo del Te, fra tante storie e fregi pagani, la concezione piú originale è la *Caduta dei Giganti fulminati da Giove*, raffica truculenta di pittura che invade di stentoree e corpacciute nudità, sopraffatte

Digitized by Google

da una frana di macigni, una saletta senza architettura, una specie di grotta che sembra crollare sul capo del visitatore.

Il maggior decoratore della scuola raffaellesca fu GIOVANNI RICAMATORE, detto GIOVANNI DA UDINE (1494-1561). Formatosi forse sotto il Giorgione, il vivace friulano ebbe il genio dell'ornamentista, lo ebbe come pochi: come il Pinturicchio, il Perugino e il Sodoma. Alla cooperazione di lui con Raffaello dobbiamo la ricchissima decorazione, leggiera e capricciosa delle *Logge Vaticane*, ispirata agli ornamenti delle Terme di Tito, allora scoperte da poco, che si dicevan *grottesche* (fig. 435). Giovanni da Udine ha l'amore della natura e la precisione d'un fiammingo, l'arguzia delicata d'un umanista, la grazia degli intrecci e dei rabeschi d'un antico. Foglie, viticci, edere, frutti, topi, scoiattoli, farfalle, uccelli, conchiglie e squille erano la delizia di quell'artefice dall'anima grecamente serena. Nulla di piú gioioso e colorito, di piú elegante e sincero che la sua antologia zoologica e botanica, inquadrata in un'alhambra di greche e d'architetture aeree.

Il Pippi istruí a Mantova due artisti di alto valore: GIULIO CLOVIO, croato di nascita (1498-1578), che eccelse nella miniatura (in quell'arte fu il veronese Gerolamo dai Libri a dargli le prime lezioni); e FRANCESCO PRIMATICCIO, bolognese (1498-1578), che, chiamato da Francesco I, nel 1531 andò a Parigi, ove già operava il Rosso Fiorentino, e vi eseguí la decorazione della *Gallerià della reggia di Fontainebleau*, con gli stucchi dorati, i profusi ornamenti di maschere e di ghirlande e le ricchissime pitture mitologiche. Quella galleria in cui i due Italiani, successivamente prediletti di re Francesco, avevano mescolati in armonie mondane il Correggio, Raffaello e Michelangelo, fu la scuola del nuovo stile francese, d'un'eleganza preziosa, d'un movimento tormentato, d'una paganità stilizzata e retorica.

§ 11. **Michelangelo pittore.** - Su tutto il Cinquecento si proietta l'ombra di titano di Michelangelo Buonarroti, solitario nel pensiero come nelle opere, imbevuto di Dante e di Savonarola, piena l'anima di sogni giganteschi di cui solo il marmo candido ed eterno può esprimere la sovrumana purezza. Egli si protestava scultore, nient'altro che scultore, e giurava che doveva dipingere per forza e che la scultura era *la*

Digitized by Google

*fiaccola della pittura*. Il suo primo maestro, per quella legge misteriosa che ama accostare gli opposti, fu un pittore, e un pittore mite e senza dramma: Domenico Ghirlandaio. Da giovane, Michelangelo frequentò certo la Cappella Brancacci al Carmine, le cui pitture, di Masaccio, tutte sinteticità severa ed evidenza disegnativa, servivano di modello a quanti artisti mirassero a passare il loro istinto plastico al laminatoio doloroso dello stile. L'austero insegnamento delle opere di Jacopo della Quercia e il pandemonio di nudi suscitato dal fiero Signorelli sui muri del Duomo d'Orvieto, concorsero a sprigionare dal suo genio di scultore nato un'inconscia, quasi forzata vocazione pittorica, che avrebbe capovolte le leggi tradizionali dell'arte.

La prima pittura conosciuta di Michelangelo è il tondo degli Uffizi, con la *Sacra Famiglia* (fig. 443), dipinto a tempera nel 1505 o 1506, per Angelo Doni, amatore fiorentino. È un capolavoro di maschia bellezza, in cui è promesso quasi tutto ciò che sarà mantenuto nell'epopea della Sistina. La scena ha l'impianto scultoreo e severo dei tondi del Signorelli: ma la classica nobiltà delle forme, la superba euritmia del gioco lineare, la modellatura impeccabile, lo splendore freddo dei colori, alleati da magnifici trapassi d'ombra, ci portano lungi dalle sintesi spesso crude e arcigne del pittore cortonese.

Abbiamo visto Michelangelo lavorare, nel 1505, in gara con Leonardo, al cartone della *Battaglia di Càscina* per il Palazzo Pubblico di Firenze. L'opera non fu mai tradotta sul muro; il cartone magnifico che, secondo la frase del Cellini, fu *la scuola del mondo*, venne distrutto piú tardi, ad opera malvagia ed invida d'artisti delinquenti. Alcune stampe dell'epoca riproducono un episodio della *Battaglia*, che doveva essere vasta e complessa non meno di quella di Leonardo: è l'istante in cui le soldatesche fiorentine, mentre si bagnano nell'Arno, odono il segnale dell'assalto e balzano fuori dall'acqua e corrono, rivestendosi a furia, verso il bosco d'onde sbuca il nemico. Un tema ideale per sfoggiare scienza di nudo e scatti violenti di membra muscolose.

§ 12. **La volta della Sistina.** - Se Michelangelo scatenò il mondo di figure gigantesche che freme sulla *Volta della Cappella Sistina* (fig. 439), ciò si deve all'invidia e all'intrigo di

Digitized by Google

chi (forse il Bramante), vedendolo tornare in favore presso Giulio II, col quale era in continuo rabbuffo, lo propose per quell'opera terribile, ripromettendosi la sua disfatta e la sua umiliazione. Ma Michelangelo trionfò. Il suo corpo uscí da quella lotta devastato e infranto; il suo spirito ne fu come abbacinato e arso: ma la forza erculea e il selvaggio dolore dell'uomo di Caprese si rovesciarono come un fiume di lava in un capolavoro che non ha l'eguale nella storia del pensiero umano. Egli ha dipinto la *Volta*, quand'era poco piú che trentenne, e vi ha impiegato cinque anni (1508-1512), senza servirsi di aiuti, geloso e scontroso qual era, e macinandosi, si può dire, i colori da sé. Finse prima coi pennelli una vasta architettura di riquadri, di pilastri, di archi e di medaglioni, e poi, in quei rettangoli, in quegli spazi a vela latina, sul colmo di quei pilastri, sotto il volo massiccio di quegli archi, narrò la storia antica del mondo, e circondò i quadri formidabili, in cui si vede l'atto della creazione, di superbe figure decorative d'atleti (fig. 438), faunesche o pensose, nelle pose piú audaci, animate da un soffio prepotente che fa loro mostrare alla nostra piccolezza stupefatta miracoli di bellezza nuda e gagliarda e dar prova di forza sovrumana. E intorno al fascione ove si succedono le scene del libro della Genesi e si torcono schiavi e colossi, finse in ghirlanda, — ciascuno seduto come un re barbaro, nella sua cattedra marmorea, fra due pilastri scolpiti di putti — i *Profeti* e le *Sibille* (fig. 440-441), quegli esseri misteriosi e sublimi che, secondo la Bibbia, previdero e annunciarono la venuta di Cristo liberatore. La loro calma sovrana, o il loro impeto belluino, o il loro furore terribile, tutto Michelangelo esprime con la potenza divinatrice che plasmerà col marmo domato il *Mosè* tempestoso della *Tomba di Giulio II*. Nei grandi riquadri centrali si dipana il poema della creazione del mondo: e gli occhi attoniti e spauriti vedono nello spazio librarsi come una procella l'Autore delle cose, in figura d'un solenne vecchione, il cui gesto onnipossente separa la luce dalle tenebre, lancia nel vuoto il sole e la luna, crea i mari e le montagne, fa sbocciare dalla nudità della terra il miracolo dell'uomo e della sua compagna, arma d'una spada di fiamma l'arcangelo vendicatore, apre le cateratte del diluvio sulle turbe ululanti e suscita l'iride di pace sulla pira di Noè. L'Adamo di Michelangelo (fig. 437) è veramente l'uomo-modello, dall'energia matura ed enorme nella sua verdezza, dalla

Digitized by Google

splendida linea di forza, non contaminata dagli urti della vita; e la sua Eva è veramente la donna archètipo, poderosa di forme come una Dea primordiale, greve ancora di stupore come il blocco di marmo tratto dalla violenza del cesello a palpitare ed a vivere, ma già fremente dell'istinto d'amore che è la ragione del suo essere.

L'esame della *Volta* della Sistina dà il senso di smarrimento che suscitano i grandi spettacoli della natura. Analizzate prima le scene centrali e le figure eroiche dei Profeti e delle Sibille; poi, datevi la gioia di considerare una per una le magnifiche corporature d'adolescenti, d'un rilievo cosí statuario, d'una vita cosí veemente e dionisiaca, sedute ai quattro angoli di ognuna delle scene della Creazione. Addentratevi quindi nei meandri della fremente architettura: da ogni cavità o specchio, triangolo o riquadro, voi vedete sorgere, tuffate nell'ombra o pietrificate dalla luce, figure maschili e muliebri dal cupo sembiante, statue policrome ignude o drappeggiate, con le membra tese in alacri sforzi o abbandonate in pose da creature primordiali, che sognano apocalissi e crepuscoli di Dei. Sono, fra i pilastri scolpiti a coppiette di putti muscolosi, gli appaiati schiavi-cariatidi, prigionieri ribelli che sembrano in procinto di far scoppiare con la forza delle membra puntellate i muri della loro angusta carcere; e sono, nei triangoli della volta, inscritti fra le immense cattedre dei Profeti e delle Sibille, e nelle lunette dei finestroni, gli antenati lontani del Salvatore, le famiglie d'Israele: madri in posa di tigre che allatta, o matrone sedute in terra come a far corrotto, in atto di meditazione abissale, nella penombra d'un sotterraneo. Nei grandi triangoli dei quattro canti della Volta, l'artista dipinge con acerba sinteticità episodi atroci del Vecchio Testamento, la Crocifissione di Amano per ordine di Assuero, la storia del Serpente di bronzo inalberato da Mosè, e raffigura nell'esercizio della loro missione sanguinosa i due omicidi che salvarono il popolo d'onde doveva venire agli uomini la luce del Cristo: Giuditta e Davide.

Alla terribile virtú disegnativa e architettonica ed al nerbo scultoreo della figurazione, Michelangelo unisce in quest'opera, checché si dica e per quanto egli stesso potesse dubitarne, una singolare potenza coloristica, un particolare dono di freschezza, di sobrietà e di vigore nell'alleare e contrapporre fra di loro i

Digitized by Google

toni sintetici e schietti, delimitati dall'asperrima linea e semplificati fino alla policromia dall'estrema potenza dei volumi.

§ 13. **Il Giudizio Universale.** - Ventiquattro anni dopo il compimento della *Volta*, Michelangelo fu invitato dal pontefice Paolo III a dar esecuzione, sulla parete di quella stessa cappella, ch'è sopra l'altare, all'affresco del *Giudizio Universale*, concertato fin dal 1533 col papa Clemente VII. Lavorò a quell'opera smisurata durante quasi otto anni, dal 1534 al 1541. Ora è Michelangelo piú che sessantenne, pieno di pensieri di morte e di vendetta celeste, che vediamo gremire di figure una parete alta venti metri. Vi ha rappresentato una valanga di colossi ignudi, turbinanti intorno alla figura di Cristo, apparso tra gli Angeli a proclamare l'eterna giustizia. È un momento di convulso terrore. I morti risorgono, ciascuno batte i denti in nota di cicogna, pensando alla sentenza che lo aspetta. Il Cristo è piú simile a Giove fulminatore che al Dio della misericordia (fig. 442). La Vergine stessa gli sta accanto in atto di paura. Gli Apostoli e i Santi gli mostrano gli strumenti del loro martirio, le croci, le seghe, le graticole, i pettini di ferro e i coltelli, per implorare pietà, non già per reclamare la mercede del sangue versato. In basso, la terra si apre in borri e crepacci al rauco squillare delle trombe degli Arcangeli, e rende alla luce ciò che ha divorato: cadaveri contesti d'un'orribile trama d'ossa, scheletri incappucciati, Ercoli ancora avvolti nelle bende sepolcrali. Caronte scarica a colpi di remo la sua barca colma di dannati che urlano e crollano nel limo del fiume. Centinaia di figure sballottate su quel mare burrascoso di pittura rossastra e ferrigna, si torcono disperate nella caduta per l'aere fosco, turbinano come grappoli di foglie nella tempesta. Nessun'opera d'arte è tragica e solitaria come questo *Giudizio* che sembra uno sterminio. Alla solitudine della sua ispirazione corrisponde la solitudine della sua estetica che cozza con tutto il già fatto e contiene in germe la rovina di quanto si tenterà di fare battendo quelle vie impervie. È la sorte dei capolavori in cui un genio smisurato riversa tutto sé stesso, rivolto solo ad esprimere un'immensa visione personale, dimentico della tradizione e del gusto pubblico. L'affresco infatti, dopo un istante di sbalordimento, destò proteste e critiche. Non sapendo come combattere quell'opera che li atterriva, i pedanti

Digitized by Google

e gl'ipocriti l'accusarono d'immoralità, per il predominio dei nudi, d'altronde castissimi. E fra gli accusatori troviamo lo sleale e corrotto Pietro Aretino (1).

§ 14. **I seguaci di Michelangelo.** - Peggio che ai raffaellisti incolse ai seguaci di Michelangelo, se ne eccettui Sebastiano del Piombo, pittore veneziano. I michelangiolisti imitarono il loro maestro senza capirlo, e della sua arte non poterono far rivivere — e con quale impacciata pedanteria! — se non l'aspetto esteriore, l'apparato di vigoria muscolare e la violenza degli scorci. Chi imitava quel genio d'un'individualità imperiosa, si frangeva il capo contro la roccia. Fra i pittori romani o toscani che credevano che il disegnare viluppi d'uomini scorticati e stravolti equivalesse a impadronirsi del segreto del suo genio divino, citeremo i suoi discepoli diretti, DANIELE RICCIARELLI, detto DANIELE DA VOLTERRA (1509-1566), autore d'una vigorosa ma fredda *Deposizione*, alla Trinità dei Monti in Roma; GIORGIO VASARI, macchinoso e tronfio pittore, se pure è eccellente scrittore e architetto; MARCELLO VENUSTI, da Como, autore del bel ritratto di Michelangelo nel Museo Capitolino. I seguaci del Buonarroti emularono i suoi alunni diretti nell'idolatria pel nudo e nella truculenza: tali ANGELO BRONZINO, ritrattista potente ma pittore di storie manierato; il fiorentino FRANCESCO DE' ROSSI, detto il SALVIATI (1510-1563), copioso, declamatorio e gelido; TADDEO e FEDERICO ZUCCARO, che portarono l'eclettismo e il manierismo toscano a Venezia, in Inghilterra e in Fiandra; i triviali ANTONIO TEMPESTA e CRISTOFANO RONCALLI, detto DALLE POMARANCE, pittori dalla formidabilità gaglioffa.

1) Il *Giudizio* non è l'ultima opera pittorica di Michelangelo. Egli intraprese per commissione del Pontefice Paolo III, nel 1542, e compì, dopo parecchie soste, nel 1550 (a 75 anni), due vasti affreschi: la *Conversione di S. Paolo* e la *Crocifissione di S. Pietro*, nella Cappella Paolina in Vaticano. Sono formidabili agglomeramenti di statue membrute.

Digitized by Google

CAPITOLO VII

# IL CORREGGIO A PARMA E LA SCUOLA VENEZIANA

§ 1. **Il Correggio.** - Mentre l'arte classica trovava il suo massimo splendore a Milano, a Firenze e a Roma, nelle opere universali di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello, nella bassa valle del Po fiorivano due altre civiltà pittoriche autonome: l'emiliana e la veneta. L'artista affascinante che compendia ed esaurisce in luce unica di personalità la pittura della terra emiliana, è ANTONIO ALLEGRI, detto il CORREGGIO, dalla sua terra natale, presso Parma (1489?-1534). Si formò col soave modenese FRANCESCO BIANCHI FERRARI, e, andato ventenne dalla sua piccola città a Mantova, vi subí gl'influssi congiunti delle opere del Mantegna e del Francia. L'insegnamento diretto del ferrarese Lorenzo Costa, incontrato nella capitale dei Gonzaga, lascia tracce visibili nelle sue opere giovanili: per esempio, nella bella *Madonna di S. Francesco* (1514) (fig. 444), ora nella Galleria di Dresda, che ripete anche, con varianti non profonde, lo schema costruttivo della *Madonna della Vittoria* del Mantegna (fig. 331). Ma tosto Antonio Allegri cominciò ad esprimere se stesso nella melica morbidezza del disegno, nella grazia femínea dell'invenzione, nel senso poetico della luce, nella musicalità voluttuosa del colorito. Luce e allegrezza, devozione e amore regnano nel mondo correggesco, che è celeste solo in quanto è bello e delizioso, che è umano in quanto manca di mistico smarrimento e di pensiero astratto e sublime. È un'arte molle e affettuosa, talvolta leziosa quella di questo Parmigiano che chiudeva gli occhi alle crudezze della vita, per ria-



Digitized by Google

prirli in un angolo di paradiso terrestre dalla luce mite, popolato di esseri innocui e amorevoli, d'uomini dal viso femineo e di donne infantili. Il Correggio è il pittor nato della donna e del fanciullo. Egli sa cogliere miracolosamente del bambino l'ingenuità da implume o la malizietta innocua e la spavalderia. Quasi in ogni suo quadro, sia scena idillica pagana o figurazione di sacri personaggi, il bimbo, il bell'esserino ricciuto e grasso, gioca, sgambetta, canzona e sorride. I cento puttini in baldoria che il maestro ha affacciati a certe finestrine ovali di verzura, finte nell'ingegnosa volta a spicchi d'una sala del monastero di S. Paolo in Parma (fig. 447), sono sorprendenti di brio e di robustezza pagana. È il trionfo della monelleria graziosa e spavalda, ai tempi eroici. Anche della donna quel pennello carezzoso e grasso blandiva l'immagine in ciò che ha di grazioso, di roscido, d'ingenuamente petulante e di gattescamente pigro. Dopo il trionfo delle mansuete Madonne, che non chiedono che d'implorare per voi, e delle Sante sorridenti e felici, era il trionfo della bianca bellezza di Leda vagheggiata dal cigno (Berlino), d'Io avvolta nel vapore umido della nube (Vienna), d'Antiope immersa nel sonno, nella semiluce d'oro della foresta (Louvre) e di Danae minuta e paffutella, svegliata da Amore, mentre due puttini maliziosi affilano le saette sulla cote (Roma, Galleria Borghese). I tempi erano cosí pagani, non nella coscienza ma nella cultura, che il Correggio poteva ornare di pitture mitologiche i muri del convento di S. Paolo in Parma (1517-19), dipingervi Diana sul suo carro fra le nubi, Adone, Endimione e le Càriti.

Il Correggio è uno dei magi del chiaroscuro. Invaghitosi delle meravigliose conquiste di Leonardo in quel campo, egli seppe rapirgli il segreto per immergere le figure in fluidi bagni di crepuscolo e per compenetrarle d'una vibrazione d'oro o di selenio. Forse, come Tiziano, attinse anche molto del suo incanto alla pratica di lavorare di notte, alla luce della candela. Le pitture in cui piú sorride l'armonia di velature e di carezze del suo colore e piú trionfa la sua virtú di fondere la linea, il tono e la luce in un solo incanto di raccordi segreti, di veli, d'avvolgimenti, di molli abbandoni, sono forse la *Madonna di S. Gerolamo*, detta il *Giorno*, nella Galleria di Parma (1523) (fig. 445), e la *Natività*, chiamata la *Notte*, nella Galleria di Dresda (1530) (fig. 446). Nel *Giorno* la luce esulta su stoffe dai chiari

Digitized by Google

colori, su carni di giglio, su volti inteneriti e ridenti; la sovrana beltà e grazia delle figure si immedesima nella liquidità preziosa, nel fremito perlato dei toni. Nella *Notte*, un molle ma ricco bagliore dissipa le ultime ombre del crepuscolo mattutino: e il fomite della luce d'oro che infiamma i volti inteneriti dei pastori e delle pastorelle, è la carne del Bambino, coricato inerte nella sua tenera nudità sul fascio di paglia, avvolto dall'alito innamorato della Madre che lo contempla.

Se si guardano con spirito d'analisi quei quadri portentosi e tanti altri che stanno quasi alla loro altezza — la *Madonna della Scodella*, nella Galleria di Parma, la *Madonna del Coniglio*, del Museo di Napoli, lo *Sposalizio mistico di S. Caterina*, al Louvre, la superba *Madonna con quattro Santi*, detta *di S. Giorgio* (1532), e quella di *S. Sebastiano*, nella Galleria di Dresda — bisogna riconoscere che in essi sono evidenti già i caratteri dell'*arte barocca:* la staticità infranta, la linea irrequietamente ondulosa e sferzata, le figure intrecciate con ritmi artificiosi, con ricerca perpetua d'effetto e di grazia, le pose preziose, gli scorci ostentati, l'eccesso di mimica, la preoccupazione sentimentale sostituita al sano naturalismo dei vecchi maestri. I continuatori del Correggio non sapranno imitare di lui che il lezio e l'enfasi: tutto il Seicento oscillerà fra il vano tentativo di far rivivere gli atleti contratti di dolore di Michelangelo, e i santi melliflui e innamorati del maestro del *Giorno*.

Il Correggio visse quasi sempre a Parma (1) e lasciò in quella città le sue piú grandiose pitture murali: gli affreschi della cupola di S. Giovanni (1521-24), con l'*Ascensione di Cristo* in presenza degli Apostoli seduti sulle nubi, e quelli della cupola del Duomo (1526-30), col trionfo di Maria orante, in una nebulosa d'angioli biondi e rosei (fig. 449), fra torrenti di luce e masse di vapore dai riflessi d'oro e di neve. La strenua prospettiva del *di sotto in su*, inventata da Melozzo da Forlí e dal Mantegna, trionfa per la prima volta, in tutta la sua potenza, in quelle creazioni temerarie. Tuttavia, pur ammirando quel vertiginoso movimento di corpi librati nell'aria, la vibrazione trionfale della luce, l'audacia degli scorci e le figure isolate piú in vista, d'una grandiosa o carezzante bellezza, non si può nascondere che in specie la cupola del Duomo, preludia e ne

1) Lavorò anche a Novellara, a Modena ed a Mantova; fors'anche affrescò a Ferrara.

Digitized by Google

è la giustificazione, ai deliri prospettici dei decoratori secenteschi e del Settecento, che faranno d'ogni catino di cupola e d'ogni carena di soffitto una palestra per gli appassionati d'equilibrismi e di spavalderie pittoriche.

Della vita dell'Allegri non conosciamo quasi nulla. Certo fu modesto e scrupoloso, perché solo le opere ci parlano di lui: ma ce ne parlano immortalmente. Forse visse melanconico e povero, com'è fama; forse si oppresse di lavoro tanto da distruggersi: morí a 45 anni.

Il Correggio formò allievi mediocri. Ma un artista di valore assorbí avidamente il suo insegnamento: FRANCESCO MAZZOLA, detto il PARMIGIANINO (1503-1540), decoratore, ritrattista, pittor sacro e acquafortista. La linea soffice e sinuosa del suo maestro diviene con lui tormentata fino alla secchezza. Le sue donne hanno viso, collo, torso e mani inverosimilmente fluidi, lunghi e affusolati (la *Madonna col collo lungo*, a Palazzo Pitti). Le teste ricciute e civettuole ripetono un tipo vago e sdolcinato. Tuttavia il Parmigianino è un ottimo ritrattista e un decoratore dall'eleganza squisita (1), e lascia tele che sono capolavori, quando l'imitazione di Michelangelo o una cattiva interpretazione della venustà del Correggio non lo sviino nel manierismo: la piú graziosa di tutte, e anche maestosa, è la *Sacra Famiglia* degli Uffizi (fig. 448), con le belle teste ricciute, spiranti gentilezza e devozione.

§ 2. **La pittura veneziana nel Cinquecento.** - Nel Cinquecento, lo stato piú potente, piú danaroso e piú orgoglioso d'Italia era la Repubblica Veneta. Figlia della sua patria felice, la pittura di Venezia celebra l'orgoglio del dominio, la gioia di vivere, lo splendore delle cose, la bellezza femminile calma e opulenta e la poesia del corpo virile impetuoso ed erculeo. Nessun problema morale viene a turbare l'equilibrio e la florida esuberanza di quella visione. Il problema stilistico, a Venezia, è molto meno tirannico che a Firenze e a Roma. Quegli artisti si accontentano di far scorrere l'oro e la porpora sulla svariante festa dei sensi; il loro temperamento privilegiato risolve trionfalmente la loro unica preoccupazione: l'espressione del fasto e della luce. Quanto al dramma, si può dire che entra

1) Per esempio, negli affreschi della rocca di Fontanellato presso Parma, col mito di Diana e Atteone.

Digitized by Google

nella pittura veneziana (capace di lirica melanconia) solo come un ingrediente di bellezza violenta, come una sensualità di piú, che lascia libero e sereno lo spirito. V'è un solo artista che sappia esprimere la sofferenza, la brutalità e la morte con un'efficacia terribile: è il Tintoretto, il quale, come vedrete, si accosterà ad un'anima che gli rassomiglia, benché piú profonda e piú religiosa: a Michelangelo.

Gli elementi di quel prodotto abbagliante e generoso dello spirito umano, che è la pittura veneziana del Secol d'oro, sono già palesi nelle opere del Carpaccio e specialmente negli ultimi capolavori di Giovanni Bellini. Il colore è già ricchissimo e imbevuto di calda luce; le architetture prendono già gran parte alla festa vivace del quadro; e le figure aspirano alla pienezza, escono dalla penombra chiesastica per brillar nobili e viventi nel sole. Ma quando i grandi maestri del Cinquecento — il Giorgione, Tiziano, Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo — che sembrano reduci dall'impero dell'aurora, si affacciano alla vita, comincia una prodigiosa estate, che non ha pari nella storia della bellezza. Le figure giganteggiano gaudiose; le composizioni diventano ricche e dense come la vita eccezionale che le ispira e le colma di delirante gioia e di cosciente forza; quasi un nuovo paganesimo dà alla vita e all'arte, come unica ragion d'essere, l'esaltazione del senso e dell'orgoglio.

§ 3. **Il Giorgione.** - L'anima di voluttà e di fulgore di Venezia si espresse completa per la prima volta attraverso alla personalità complicata e profonda di ZORZI DA CASTELFRANCO (1478-1510), chiamato GIORGIONE dai contemporanei, a causa della sua prestanza fisica. Amatore delicato di musiche e di voluttà, visse poco piú che trent'anni, e non lasciò molte opere. La critica moderna ha terribilmente sottilizzato il manipolo delle sue creazioni (1): ma quel tanto che possediamo di sicuramente *giorgionesco*, basta a parlarci d'un esaltatore lirico della forma e del colore e d'un'anima aristocratica e pensosa che ha sentito e rappresentato l'incantesimo della musica, la chimera dolce del sogno, la divinità fresca e misteriosa del paesaggio.

1) Il tempo e la salsedine marina hanno cancellato le celebri pitture della facciata del *Fondaco dei Tedeschi* sul Canal Grande, specie di borsa o d'albergo. Vi aveva lavorato col Giorgione anche il giovane Tiziano.

Digitized by Google

La sua grande *Madonna fra S. Liberale e S. Francesco* (1504) (fig. 451), nella parrocchia di Castelfranco Veneto, patria del pittore, reca ancora tracce, nella struttura, di simmetria quattrocentesca; ma l'ascetismo chiesastico delle pale belliniane vi appare sostituito da una ricerca di forme sane e ridenti, mentre suggestioni penetranti di natura, colta nel suo vivo palpito di freschezza e di poesia, s'intrecciano intorno alla Regina dei cieli. Il Giorgione dipingerà poi, sul fondo di vaghi boscosi paesaggi, con dovizia di figurette dai visi mansueti e dai variopinti costumi, scene della favola o della storia sacra, o vicende misteriose d'amore, di magia o di delitto, d'un singolare gusto fanciullesco e teatrale, appariscente e raffinato (1); oppure lo vedremo celebrare il piacere sottile ed enigmatico della musica, nella penombra del chiostro (il *Concerto* della Galleria Pitti) (2) o nel fulgore d'una campagna estiva (il *Concerto all'aria libera*, del Louvre, coi suoi splendidi nudi femminili); oppure creerà opere dal significato impenetrabile e dalla bellezza immobile e profonda, come i *Tre astrologi* del Museo di Vienna (fig. 453), tela che ci affascina col suo sfondo di cupa foresta, aperto sulle profondità cerulee d'una valle; oppure stenderà sui lini scomposti e arrotolati, in un quadro che è uno dei portenti dell'arte, in un paesaggio di sogno che la cinge di prati, di colli e di cielo, Venere dormente, il cui corpo ha il colore della nube al primo palpito dell'aurora (Galleria di Dresda) (3). Alieno quasi sempre dal dramma esteriore e violento, Zorzi, uomo tipico della Rinascenza, concentrò tutte le sue forze di poeta e di pittore nella rappresentazione di simili scene di bellezza voluttuosa e grave, quasi immobili, nelle quali l'aristocrazia del tempo trovava l'appagamento dei suoi ideali romantici. Lusso, amore e melanconia: è anche la formula dei suoi meravigliosi ritratti (fig. 450) (4), ed è quella che

1) Opere di quasi sicura attribuzione giorgionesca sono la *Prova di Mosè* alla Galleria Pitti, l'*Apollo e Dafne* nel Seminario Vescovile di Venezia, e il misterioso *Temporale*, detto anche la *Zingara e il Soldato*, nella Galleria Giovanelli a Venezia. In quest'ultimo dipinto, il paesaggio assume un'importanza dominatrice. Nel borgo che si vede in fondo, sotto un cielo di bufera, si riconosce Castelfranco, il paese natio di Giorgione.

2) Quella meravigliosa pittura è da alcuni critici attribuita a Tiziano.

3) Il paesaggio della *Venere* di Dresda, il più bello e casto nudo del Rinascimento, è attribuito anche a Tiziano.

4) Conservati a Budapest, a Richmond, a Berlino. Il *Cavaliere di Malta* degli Uffizi (fig. 450), così tipicamente giorgionesco, è dato da una parte della critica a Tiziano.

Digitized by Google

ritroveremo nei pigri opulenti pittori del Cinquecento avanzato, nel Palma, in Lorenzo Lotto, in Bonifacio e in Paris Bordone, i quali otterranno anche dal Giorgione la rivelazione della pennellata pingue, del chiaroscuro morbido e avvolgente, della sfumatura cromatica e luminosa, schiudente alla pittura il nuovo mondo della musicalità: la *maniera moderna*, di cui il Vasari a ragione fa gloria a Zorzi, cosí moderno anche nell'affidare al paesaggio una funzione preponderante e nell'esprimerne la vibrazione lirica.

§ 4. **Palma il Vecchio.** - Le conquiste pittoriche del Giorgione furono assimilate con rapidità da un artista molto piú superficiale: JACOPO NEGRETTI, detto PALMA IL VECCHIO (1480-1528), nato a Serinalta nel Bergamasco e vissuto quasi sempre a Venezia. Egli non vuol mostrarvi che begli uomini e belle donne, dipinti coi piú caldi e molli colori e inquadrati nei soggetti convenzionali della storia sacra o della favola. Nella sua prima maniera è un discendente fedele di Giovanni Bellini, nello studio del quale s'incontra col Giorgione e con Tiziano. Quind'innanzi egli nutrirà di colorismo giorgionesco un'originalità ben propria, fatta di calma e di splendore fisico. Le sue creazioni caratteristiche sono le *Sacre Conversazioni*, adunate familiari di santi intorno alla Vergine, in una campagna ridente (fig. 454), e le figure in busto d'opulente donne bionde, vestite di seta dai ricchi riflessi, che posano in qualità di schiave, di Lucrezie, di Giuditte, o spesso anche nella semplice qualità di belle donne dalla pelle color di tuberosa. È fama che il Palma copiasse e ricopiasse in queste figurazioni tipiche della beltà veneta dall'indolente placidità, la ricca bellezza e le masse morbide di capelli biondi della sua figlia Violante, la cui figura risplende nell'abbagliante *S. Barbara* in S. Maria Formosa a Venezia (fig. 458) e in piú tele del Museo di Vienna, della Galleria di Dresda, ecc. Nelle pitture del Palma consonano o dissonano, con incantevole effetto, calde note di rubino, di porpora, di rancione, di smeraldo e di viola, sul fondo di alture azzurro-dorate.

§ 5. **Tiziano.** - Al centro della pittura veneziana s'incontra uno di quegli imperatori dell'arte che respirano tutta la potenza, la gioia e la gloria d'un secolo: TIZIANO.

Digitized by Google

TIZIANO VECELLI, da Pieve di Cadore (1477-1576), si formò dapprima nella bottega di Gentile Bellini, poi in quella di Giovanni, il maestro longevo e generoso che plasmò i maggiori pittori del Rinascimento veneziano: il Cima, il Giorgione, il Palma e Lorenzo Lotto. Fra tutti i suoi compagni di noviziato lo sedusse in particolar modo il Giorgione: e i due giovani lavorarono insieme per qualche anno. Nel 1510, eccolo a Padova, intento a frescare nella Scuola del Santo, con un naturalismo vivace e pieno di carattere, episodi della vita di S. Antonio. Nel 1512 lo ritroviamo a Venezia, ed è già un maestro quasi senza rivali. Alla morte di Giovanni Bellini, la Serenissima lo incarica di succedere al decano dell'arte, come pittore di palazzo. L'incendio del 1577 distrusse le sue grandi pitture della Sala del Maggior Consiglio, che rappresentavano l'*Incontro di Papa Innocenzo III con Federico Barbarossa* e la *Battaglia di Cadore*. Nel 1516 Tiziano entra in rapporti con Alfonso d'Este, duca di Ferrara, pel quale eseguirà i tre meravigliosi *Baccanali* che si conservano oggi al Prado (fig. 459) e nella Galleria Nazionale di Londra. Il suo pennello è infaticabile. Tutti i príncipi e i magnati d'Italia posano davanti a lui, e lo incaricano di eseguire tele sacre o mitologie, mentre le chiese e le confraternite di Venezia non cessano di commettergli pale e Madonne. Nel 1530 conosce Carlo V a Bologna, e l'anno seguente, ritrae per la prima volta il Cesare d'Absburgo. Le reiterate istanze dei Farnese e del papa Paolo III, che aveva conosciuto a Ferrara nel 1542, lo inducono a recarsi a Roma (1545), dov'è ospitato dal pontefice in Belvedere, ha colloqui cordiali con Michelangelo ed eseguisce la *Danae*, oggi al Museo Nazionale di Napoli. Di ritorno a Venezia, il pittore doveva trattenervisi poco: Carlo V, fermo ad Augusta in una corte di generali e di príncipi, lo invitava a raggiungerlo. Tiziano indugiò alquanto; poi, benché avesse già passato la sessantina, affrontò in pieno inverno il valico delle Alpi. Una folla di bei ritratti, fra i quali i due dell'imperatore, a cavallo (al Prado) e in seggiolone (a Monaco di Baviera), è il frutto di quel viaggio. Nel 1550 l'artista raggiunge nuovamente Carlo V ad Augusta e vi ritrae per la prima volta le sembianze scialbe del figlio Filippo, che sarà presto re di Spagna. Il resto della sua vita interminabile, si svolge tutto a Venezia. L'artista crea, durante la decrepitezza, capolavori d'un'audacia che stupirebbe in un giovane:

Digitized by Google

fra gli altri il *Cristo coronato di spine* della Pinacoteca di Monaco (1571) e la *Pietà* grandiosa dell'Accademia di Venezia, ultima sua opera, pagine di violenza, che rivelano l'influsso di Michelangelo. La peste del 1576 abbatté quella quercia vigorosa.

§ 6. **Tiziano pittore sacro.** - Le opere di argomento religioso del maestro esprimono con una rigogliosa veste di bellezza, di sanità e di forza, una pietà senza patetismi e languori, lontana del pari dall'ascetismo ingenuo e timido dei pittori del Quattrocento. Tiziano ama, come il Palma, rappresentare in quadri, per lo piú a mezze figure, la Madonna opima e placida, con un velo in capo che lascia scorgere la molle scriminatura delle chiome, riposante come una stanca contadinella nella silenziosa dolcezza della sera, in un paese montuoso con le Dolomiti rosee e turchine all'orizzonte; oppure, come nella grande pala detta *dei Pesaro* (1526), in S. Maria dei Frari, la rappresenta fra Santi poderosi e donatori patrizi, troneggiante su un piedestallo colossale, fra le colonne d'un arco di trionfo, sfiorate dal volo dei putti che ergono la Croce fra le nubi. Il *Cristo della moneta*, dipinto nel 1514 per Alfonso d'Este (fig. 452) contiene due fra le piú belle teste d'espressione di tutta la pittura. L'opera ricorda nella morbidezza del colore e del chiaroscuro il Giorgione. Del 1516 è la famosa *Assunta* della chiesa dei Frari (fig. 454[a]), con la sua atmosfera vorticosa di porpora e di carne, col suo tumulto d'Apostoli erculei, col volo della Madonna estatica nell'ardore d'un cielo abbacinante, in una fremente ghirlanda d'angioli biondi e di puttini rosei. Nel 1525 rifulgono, fra giochi tragici d'ombra e di luce, i colori di gemma liquida della scultoria *Deposizione* del Louvre (fig. 456). Un incendio ha distrutto il *S. Pietro Martire* della Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia (1530), nel quale i contemporanei vedevano il capolavoro insuperabile del Tiziano, per la drammaticità violenta con cui era resa l'aggressione del santo da parte dei suoi assassini, e per la novità e l'audacia di quelle penombre di bosco, crivellate di trasparenze, rotte d'inattesi barbagli.

E la litania delle opere magnanime continua: la *Presentazione di Maria al Tempio* (1539), all'Accademia di Venezia, la sua creazione piú vasta, il piú lieto quadro di pompa veneziana, che suggerirà al venturo Paolo Veronese lo spiega-

Digitized by Google

mento di folle splendide e serene fra architetture luminose; l'*Ecce Homo* teatrale e realistico della Galleria di Vienna, in cui la parte di Pilato è affidata all'Aretino, grande amico dell'artista; il *S. Gerolamo* di Brera, d'una fattura sprezzata e violenta, con un magnifico effetto di crepuscolo in una valle boscosa; il *Martirio di S. Lorenzo*, nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, scena notturna con vampe di torce che squarciano l'oscurità; il *Cristo coronato di spine* (1571) della Pinacoteca di Monaco, che sembra dipinto in una notte di furore, con spatole grondanti; infine la *Pietà* colossale dell'Accademia, dal lineamento funebre e grandioso e dai colori di ruggine e di verderame.

§ 7. **Tiziano pittore profano.** - Il Vecelli fu per tutta la vita un adoratore pagano della bellezza. Egli contemplava il mondo con gli occhi sani e gioiosi d'un uomo del Rinascimento. La sua mirabile *Venere* detta *d'Urbino*, agli Uffizi, dipinta per Francesco Maria della Rovere; quella del Prado, sdraiata fra tende cremisine aperte sulla prospettiva vaporante d'oro d'un parco, e accompagnata da un gentiluomo che siede all'organo; la *Danae* del Museo Nazionale di Napoli, dipinta per Ottavio Farnese, sono meraviglie del nudo, sentito come musica nettàrea di forme e di colori. Nessun artista ha dipinto la carne con tanta freschezza e ha saputo circondarla d'altrettanta suntuosità di rasi, di velluti e di mussole, e avvolgerla di luci cosí dorate e suggestive.

Altre volte il Vecelli, per appagare i príncipi, rappresentò favole della mitologia. E furono le famose *poesie*, come le chiamarono i contemporanei. Le prime tre glie le commise Alfonso d'Este: l'*Offerta a Venere* (1516-19), oggi al Prado (fig. 459), deliziosa mischia d'amorini ignudi, freschi come bocci di camelie, che fanno il chiasso in una prateria ombreggiata da grandi meli, intorno alla statua di Venere; e i due superbi *Baccanali* del Prado e della Galleria di Londra, piú dolce e idillico il primo (con uno splendido nudo d'Arianna dormente), piú pagano e orgiastico il secondo, che è un vero e proprio Trionfo di Bacco, in un paesaggio di fiaba. Circa trentacinque anni dopo, Tiziano dipinse per Filippo II, che lo apprezzava molto ma lo pagava sempre con ritardo, altre scene della favola antica: gli *Addii di Venere e Adone, Atteone tramutato in cervo, Venere*

Digitized by Google

*che benda amore*, il *Sonno d'Antiope*. Nella tela della Galleria Borghese, l'*Educazione d'Amore*, Tiziano, quasi novantenne, si serve d'un tocco fluente e rapido, d'un impressionismo ardito e moderno, che accenna appena, che modella per masse e per macchie, in una gamma ardente e sorda di toni fulvi.

Il maestro cadorino non concepiva l'allegoria col senso misterioso che fa delle opere del Giorgione veri indovinelli. Tuttavia il suo celebre *Amor sacro e profano* della Galleria Borghese (fra il 1512 e il 1515), uno dei poemi piú affascinanti della pittura del Rinascimento, ha dato e dà filo da torcere ai critici ed agli interpreti. Sono due donne bionde, d'un biondo fulvo che è caro al pittore, l'una pudicamente ignuda, l'altra vestita di candida seta, che seggono in silenzio sull'orlo d'una fontana di marmo, in un paesaggio paradisiaco. Che significa quella coppia di giovani pensose e indolenti? L'amore ideale e l'amore dei sensi? l'amore sacro e l'amore terreno? l'esortazione ad amare? la favola e la verità? la fonte d'Ardenna, cantata dal Boiardo? o Venere che persuade Medea a seguir Giasone? o il sepolcro di Adone e il rito funebre della Dea d'amore? Nessuno saprà mai giungere al cuore di quell'opera affascinante e ambigua.

Dal paesaggio di sogno dell'*Amore sacro e profano* discesero nell'ombra delle stanze principesche, le donne serene e luminose, vestite di fulgidi rasi e di gioielli, che furono chiamate le *Belle di Tiziano*. Palma il Vecchio aveva creato il genere. Tiziano aggiunse alla magnificenza fisica e pittorica di quelle apparizioni, la melanconia soave, la dolcezza pensosa delle statue greche e delle dònne di Raffaello. Ecco la celebre *Donna alla toeletta*, del Louvre, che si acconcia i capelli presso uno specchio circolare, tenuto ritto alle sue spalle da un signore barbuto che è forse Federico Gonzaga, duca di Mantova. Ecco la divina *Flora* degli Uffizi (fig. 457), dalle cui spalle scivola una tunicella di mussola bianca, che fa una stupenda musica di sfumature e di riflessi. Lo stesso tipo di bellezza opulenta, dall'ovale ricco e puro, dai capelli fulvi che ricadono come matasse di seta, riappare nella *Vanità* della Galleria di Monaco, e, con poco divario, nella piú maestosa fra le *Belle* di Tiziano, quella della Galleria Pitti, che, vestita d'un pesante e superbo costume a scollo, di velluto azzurro, coi maniconi violacei ricamati d'oro, ci guarda con l'orgoglio sereno d'una regina.

Digitized by Google

§ 8. **I ritratti di Tiziano.** - I ritratti di Tiziano costituiscono una prodigiosa galleria di tipi, di caratteri, di sentimenti e di costumi italiani ed europei del Cinquecento. Percorrere quella galleria è rivivere quasi un secolo di storia, con la guida d'un maestro ch'è in pari tempo il piú profondo degli psicologi e uno dei piú grandi pittori. Si può dire che tutti i potenti e le notabilità dell'epoca posarono davanti a lui, dall'Ariosto a Carlo V, che creò l'artista conte palatino; dall'anatomico Vesalio allo spudorato libellista Pietro Aretino, che rivive con la sua faccia da lupo e col robone impellicciato, in una magistrale tela a Pitti. Che corteo nello studio del magnifico pittore, quando egli non si reca in persona, con la tavolozza e i colori, nel gabinetto dei príncipi! Tiziano ci conserva l'effige, l'abito, il gesto, il carattere, l'umore di Federico Gonzaga, duca di Mantova, d'Alfonso I di Ferrara, del ruvido soldataccio Francesco Maria della Rovere e della sua dolce e mansueta sposa (Pitti); d'Ippolito de' Medici, dei dogi Pietro Lando e Andrea Gritti, del cardinale Pietro Bembo, dello storico Benedetto Varchi, del generale Del Vasto, di Caterina Cornaro, regina di Cipro, di Maria d'Ungheria, del crudele Duca d'Alba; ricava da una medaglia il ritratto incisivo, meraviglioso, di Francesco I di Francia (Louvre); piú volte fissa la gialla faccia malaticcia e prognata di Carlo V, in opere allucinanti (al Prado, a Monaco); lascia di Papa Paolo III Farnese (fig. 455) un'immagine che incute terrore, tanto il vecchio pontefice, convocatore del Concilio di Trento, vi appare corrucciato e sovrappensiero, con le mani venose quasi convulse, con la testa inquieta che strofina la barba bianca contro la mozzetta purpurea, orlata di vaio. Finché la morte non arresti la sua mano, il grande artista dedicherà al ritratto le opere di maggiore perspicacia psicologica e di piú salda maestria pittorica. E sono i ritratti di Filippo II, spietatamente realistici, decisi a dirci tutto su quel re dalla pallida maschera absburghesca, che ha le gambe magre da sedentario e l'espressione scialba d'un diplomatico gelido e sornione; ed è la deliziosa *Bimba di Roberto Strozzi*, perla del Museo di Berlino; e sono cento ritratti ancora (1), lavorati con

1) Eccellenti l'*Uomo del guanto* del Louvre, figura indimenticabile di gentiluomo grave e pensieroso, e il *Giovane inglese* della Galleria Pitti, suntuosa sinfonia in nero e ambra, con sottili guizzi d'oro e di candido lino.

Digitized by Google

squisito impasto o con sintesi furiosa, che ci guardano e ci dominano da tutti i musei d'Europa, da tele incupite che c'imbevono di fremiti d'oro, di lampi d'acciaio, di palpiti di calda carne, di tepore elettrico di rasi e di pellicce, d'aroma di frutti e di rose. Tiziano ha piú volte ritratto sé stesso (nel mirabile *Autoritratto* del Prado ha novant'anni e sembra un patriarca), e accarezzato coi pennelli le sembianze della sua bionda e dolce figlia Lavinia, che appare a Berlino, in un ampio costume di broccato giallo e verde, levando le braccia in alto, per sorreggere un bacile colmo d'uva, di cedri e di fiori, e che al Prado invece, in figura di Salomé, innalza nell'ombra il piatto d'argento con la testa del Battista.

§ 9. **L'arte e l'eredità di Tiziano.** - Tiziano è una potenza elementare, che deve tutto alla divinità del proprio istinto e nulla o quasi alla teoria e alla riflessione. La sua arte è limpida, sana e forte come la natura del meraviglioso Cadore, ov'ebbe la ventura di nascere. Tutto si direbbe che fosse per lui facile e gioioso. Anche la vita, che fu colma d'eroiche fatiche, non gli recò grandi dolori né delusioni, confortata sempre dai tesori solidi della famiglia e dell'amicizia e immune da vanagloria e da passioni deprimenti. Il pittore dei Pontefici e degli Imperatori conservò l'anima di cristallo e il corpo di ferro del montanaro. Le vette dentellate e rosee delle sue Dolomiti appariscono di frequente nei suoi quadri, come sfondo rinverginante e riposante, come una nota d'acuta nostalgia dell'artista, costretto a lavorare nella corrotta città e nel piú corrotto ambiente delle corti.

Quanto alle sue conquiste pittoriche, sono, come avete visto, quelle definitive d'un dominatore. Genio cromatico per eccellenza, Tiziano disegna col colore: alla netta linea dei precursori sostituisce l'ammassare della materia colorata; alla grafia timidamente tinteggiata, la tangibilità, la reale presenza dei corpi, nel magico mezzo della luce e dell'ombra. La sua splendida tavolozza è dominata dal prisma cangiante della luce, alla quale egli chiede impeto drammatico o voluttuoso avvolgimento. Tutto il Seicento imposterà il problema pittorico sul problema della luce, affacciato per la prima volta nella sua interezza e risolto trionfalmente da Tiziano.

L'influsso del maestro cadorino fu immenso. È da lui e

Digitized by Google

dal Giorgione che discendono i torrenziali pittori veneziani del '500; e su lui si plasmerà il genio coloristico di Rubens, di Van Dyck e di Velazquez. La pittura moderna ne assimila il naturalismo lirico e la rapida e intensa formula (che oggi diciamo *impressionismo*): ma non riesce a rapire al pittore dell'*Assunta* il segreto della sua ideazione placida e potente, l'equilibrio perfetto tra i sensi e l'intelligenza e quel dono di bellezza semplice, larga e inebriante che si sprigiona dalle sue opere come un aroma di grappoli e di frutti da un vigneto in autunno.

§ 10. **Grandi pittori provinciali del Veneto.** - Contemporanei di Tiziano che scavalca il secolo con la sua longevità, furono valentissimi pittori che moltiplicarono pale sacre e ritratti, operando in città secondarie del Veneto (taluno, come il Lotto e il Savoldo, anche a Venezia). Il dominio della Repubblica Serenissima si estendeva al Bresciano e al Bergamasco: perciò possiamo parlare del Savoldo, del Moretto e del Moroni, come di pittori della scuola veneziana.

Lorenzo Lotto (1480-1556), veneziano, non bergamasco né trevigiano, come si credeva, è un eclettico di genio, che prende da Giorgione, da Tiziano e da Raffaello, ma fa tutto proprio, e tutto rinnova nella sua grazia giovanile e nell'incanto dei suoi colori lieti e pastosi, immersi in una calma luce d'argento. A volte è descrittivo e scrupoloso come il Carpaccio; a volte si dà a ricerche inquiete di moto e ad evaporazioni luminose che fanno pensare al Correggio. Lavorò molto a Bergamo e nelle Marche. Grandioso e fresco nelle pale d'altare (fig. 460), è altrettanto suggestivo nelle sottili allegorie e nei numerosi intensi ritratti, conservati nella Pinacoteca di Brera, nell'Accademia Carrara di Bergamo, a Pitti, nel Museo di Napoli, ecc.

Giovanni Antonio Regillo, detto il Pordenone (1483-1539), lascia diffuse opere a fresco, a Treviso, a Cremona, a Piacenza, espandendovi la sua vena violenta e profana, e mostrandovi una ricchezza coloristica che ricorda il suo grande rivale Tiziano.

Gerolamo Savoldo, bresciano (1480-1548?), artefice originale e solitario, è maestro nell'ombreggiare e nel panneggio. Egli fa lottare luci di tramonto contrastanti e fantasmago-

Digitized by Google

riche sulle accidentalità del paesaggio, sui toni trasfigurati delle carni, dei capelli e delle stoffe. Col Giorgione, fu tra i primi a concepire la pittura in senso luministico, come problema di raggi e d'ombre, come poesia d'effetto fantastico. Il suo capolavoro è l'*Angelo e Tobiolo*, della Galleria Borghese, deliziosa sinfonia in tono argento e viola (fig. 461). GEROLAMO ROMANINO (1485-1566), pure bresciano, molto meno originale di lui, lascia nelle due grandi *Madonne e Santi* del Museo di Padova, cinte da magnifiche cornici architettoniche dorate, a intagli, due delle piú belle pale d'altare della scuola veneta.

Melanconia lombarda espressa con armonie coloristiche veneziane: tale la formula di due altri grandi artisti che operano in Brescia verso la metà del '500: il Moretto e il suo discepolo Giov. Battista Moroni. ALESSANDRO BONVICINO, detto il MORETTO DA BRESCIA (1498-1555), inconfondibile per l'argento luminoso dei suoi toni, si diparte piú dal Palma che da Tiziano, di cui respinge i rossori sanguigni e le pingui musiche d'ambra e d'oro. La sua facoltà d'imbevere atti e forme d'una calma poesia è simile al potere di trasfigurazione idillica di Bernardino Luini. Mansuetudine, senso pastorale della natura, la fede piana del cuore cristiano, che si effonde in larghe e serene immagini di santi e di sante, di messaggeri celesti, di pellegrini e di devoti; soprattutto una mestizia carezzosa: ecco i caratteri salienti del Moretto, oltre alla sua gamma a base di dolci grigi-perla, d'azzurri e di paonazzi, che in vecchiezza divenne plumbea nelle ombre. Capace di colossali imprese pittoriche come quelle che compí decorando, in collaborazione e in concorso col Romanino, suo maestro, la chiesa di S. Giovanni Evangelista a Brescia, egli si concentra in tenere elegie, come la *Maddalena ai piedi del Cristo*, in S. Maria in Calchera, in quella città, o la famosa *S. Giustina che ascolta le preci d'un devoto*, gemma di poesia mistica e di festante colore, nella Galleria di Vienna, o come l'*Incoronazione della Vergine*, riprodotta alla fig. 462, cosí piena di gioia luminosa e dominata da un angelo affascinante. Una folla d'opere del Moretto si conserva a Brescia e nel contado. I due suoi piú bei ritratti (fig. 463) sono a Londra, nella Galleria Nazionale, e rappresentano, con raffinate sinfonie di colore, gentiluomini bresciani vestiti suntuosamente, in atto di melanconica fantasticaggine.

I ritratti dell'alunno del Moretto, GIOV. BATTISTA MORONI

Digitized by Google

(1520-1572), dedicati all'alta borghesia e alla nobiltà bergamasca, e sparsi oggi nei musei di Milano, Brescia, Bergamo, Firenze e Londra, hanno, con uno splendore freddo di tonalità — nero, grigio, azzurro — una precisione quasi fotografica e una vitalità allucinante. Non v'è nella sua arte né stilizzazione né cerebralità: evocati da un dono di simpatia e di fresca oggettività, quei suoi gentiluomini in giubbone foderato di martora o in snello abito nero aderente, quei suoi magistrati in guarnacca, quelle sue dame provinciali impennacchiate, quei suoi capitani vestiti di ferro, quei suoi vecchioni intabarrati, quei suoi ragazzini in pompa magna, vivono una vita più intensa che la reale. Il Moroni è il meno retorico dei ritrattisti; si accosta ai grandi Olandesi del Seicento e ai migliori pittori moderni, per il disdegno assoluto dell'abbellimento e per la nessuna eroicizzazione dei modelli. Esatto, psicologico, con una punta d'ironia molto signorile. Giudicatene voi da uno dei suoi capolavori, che abbiamo riprodotto (fig. 464): il *Sarto*, della Galleria Nazionale di Londra.

Durante la prima metà del secolo fioriva a Verona una scuola pittorica rigogliosa, i cui nomi maggiori sono quelli di Paolo Morando, detto il Cavazzola (1486-1522), di Domenico Ricci, detto il Brusasorci (1494-1567), gran frescatore, influenzato da Tiziano e da Michelangelo, di Giov. Francesco Caroto e d'Antonio Badile, maestro di Paolo Veronese. L'eclettismo non permise ad alcuno di quei maestri, pure molto dotati, di grandeggiare. Il più originale è il Brusasorci, che si creò una visione coloristica fluida e seducente.

§ 11. **Sebastiano del Piombo.** - L'imperiosa suggestione di Michelangelo non aveva turbata l'ispirazione potente d'un Tiziano: ma nocque all'originalità d'un altro magnifico pittore di Venezia, Sebastiano Luciani (1485-1547), detto Bastian del Piombo (1), che, formatosi sull'insegnamento e sulle opere di Giovanni Bellini e di Giorgione, cambiò stile non appena conobbe, a Roma, le pitture della Sistina e il loro autore. Il Luciani frescò pel Chigi alla Farnesina, insieme con

1) Fu chiamato il *Frate del Piombo* per aver assunto in Roma, dal Papa Clemente VII, un ufficio che consisteva nell'applicazione dei sigilli di piombo alle bolle o decreti pontifici, e che non si poteva esercitare senza vestire l'abito monastico.

Digitized by Google

Raffaello e con Baldassarre Peruzzi: e il fascino del suo colore era tale che il Sanzio, come dicemmo, se ne imbevve. Lo provano i chiaroscuri e le opulenze tonali della *Messa di Bolsena* e della *Liberazione di S. Pietro*. È fama che il Veneziano aizzasse, invece di sedarle, le antipatie reciproche di Michelangelo e di Raffaello: così almeno appare dal Vasari. Sebastiano del Piombo è un pittore tipicamente veneziano per la ricchezza del colorito, per la pigra gioia fisica che freme nelle sue figure, ma romano, cioè michelangiolesco, per l'ostentata muscolatura, per la severità e il colossale alquanto forzato del disegno. Alla sua prima maniera appartiene il bel gruppo di santi e sante, in S. Giovanni Crisostomo a Venezia, che si potrebbe scambiare con un Palma il Vecchio. Allo stile derivato dal Buonarroti appartengono, fra l'altro, la sobria cupa *Flagellazione di Cristo*, a fresco, in S. Pietro in Montorio a Roma, la tumultuosa *Resurrezione di Lazzaro*, della Galleria di Londra, la *S. Agata martirizzata*, a Pitti, e la tragica *Pietà* del Museo Comunale di Viterbo (fig. 465), con l'effetto notturno angosciante, che avvolge d'un chiarore spettrale la nudità scultoria del Cristo giacente sul lenzuolo. La composizione ricorda molto la *Pietà* giovanile marmorea di Michelangelo in S. Pietro in Roma. Sebastiano del Piombo è uno dei sommi maestri del ritratto. Si davano a Raffaello opere celebri che oggi risultano create dalle sue mani: tali la *Bella* del Museo di Berlino, il *Violinista* della Collezione Rothschild a Parigi, e la popolare *Fornarina* degli Uffizi, che è semplicemente una veneziana bruna, dalla bellezza ardente e vellutata, vestita di lini e di pellicce e ritratta da uno dei pittori più sensuali e opulenti. Fra i ritratti virili dei Luciani, ricorderemo il *Clemente VII* del Museo di Napoli, il cosiddetto *Uomo malato* della Galleria Pitti, ritratto lirico e romantico di gentiluomo, concepito in un'armonia di toni sommessi e crepuscolari d'un fascino profondo (fig. 466); e l'energico, stagliato, frigido *Andrea Doria*, della Galleria Doria in Roma, d'una monumentalità degna di Michelangelo.

§ 12. **Bonifacio Veronese e Paris Bordone.** - Da Tiziano e da Palma il Vecchio deriva un pittore veronese che inondò Venezia di larghe tele facili, in cui si sbizzarriva, col pretesto della storia sacra, a cantare con le più brillanti variazioni l'inno di gioia che fremeva tra le acque, i cieli e i palazzi

Digitized by Google

di marmo della Regina delle Lagune. BONIFACIO DEI PITATI, detto BONIFAZIO VERONESE (1487-1553), è un artista divertente e ammaliante, capace ben piú di poesia sensuale che di emozione. Lavorando per i gran signori della Serenissima, fa della pittura una festa veneziana vibrante di colori, a cui cooperano tutti i sorrisi e tutti gli splendori: i paesaggi piú ameni, le architetture piú luminose, i costumi piú ricchi e appariscenti, la musica, i cani levrieri, i cavalli pomellati, i paggetti e i moretti in livrea, le tavole principescamente imbandite. Le sue qualità di colorista lauto e delizioso e di allestitore di feste sono particolarmente visibili nella tela della Galleria di Brera, *Mosè salvato dalle acque*, spettacolosa scampagnata di patrizi veneti, con divertimento di musici, cani, nani e scimmie; e nel *Banchetto del Ricco Epulone*, nell'Accademia di Venezia (fig. 467), che ci mostra con un lirismo penetrante, come un gran signore veneziano si godesse, nella dorata luce della sera, la frescura sotto un colonnato di marmo, ascoltando la musica, in compagnia di tre cortigiane, pensose e placide come donne del Carpaccio.

Non meno assorto di Bonifacio nel tripudio delle sete e delle carni, è PARIS BORDONE da Treviso (1500-1571), allievo del Tiziano, che lascia nel grande quadro dell'Accademia di Venezia, il *Pescatore che presenta al Doge l'anello ricevuto da S. Marco*, una delle piú lussureggianti trasfigurazioni in arte, della vita pubblica veneziana. Sull'orme del Giorgione, il Bordone, che è pure un suntuoso ritrattista, moltiplica le pitture che si dicono *di genere*, i concerti, i ritratti collettivi. La tela di Brera, gli *Amanti veneziani*, contiene accordi mirabili di verde e d'oro, ed espressioni piene di tenerezza e di pensosità.

§ 13. **Paolo Veronese.** - Il pittore veneziano del tardo Rinascimento, piú riccamente sensuale, il piú spendereccio di luce estiva, di logge marmoree, di broccati e rasi, di pelle nivea e dorata e di biondi capelli, di lustro pelo di cavalli e di seta argentea o pezzata di levrieri, fu PAOLO CALIARI da Verona, detto il VERONESE (1528-1588). Si formò dapprima studiando i maggiori maestri di Verona, il Caroto e il Brusasorci. Antonio Badile, eccellente nel trattare le architetture e raffinato nelle armonie dei colori, gl'insegnò poi la pratica dell'arte. Ma, venuto a Venezia (1555), Paolo s'innamorò delle opere di Tiziano.

Digitized by Google

C'è Paolo Veronese piú che in germe, nella *Presentazione della Vergine al Tempio*, uno dei capolavori del Cadorino, tutto schieramento di folla e sfarzo d'architetture. Il senso decorativo puro, che mancò al Vecellio, spirito sintetico e vigoroso, irruppe dalla natura sensuale ed esuberantemente pittorica del Veronese. Tutto nelle sue mani si mutò in perlato rabesco di luminosi colori, in euritmia di facili forme. Il senso drammatico è ignoto a Paolo Veronese, come gli è estraneo il realismo che non prende a modello le cose belle, ricche e liete della vita. Egli introduce nell'arte sua una nuova e inestinguibile malia di luce e un prisma violetto e azzurro di colorazioni, che cambia di punto in bianco l'indirizzo della scuola veneziana, tendente alle sfumature calde e agli opulenti rossori. I pittori non hanno dimenticato piú le gioie dei suoi scrigni, i suoi limpidi verdi imbevuti d'oro, i suoi rosa inteneriti e molli, i suoi citrini splendidi, i suoi rancioni cangianti dalle ombre violette. Nel Settecento, che esagererà le ombrature profonde del Tiziano e del Tintoretto, il Tiepolo riprenderà l'orchestra platinata e serica di Paolo Caliari e gli rapirà lo slancio festoso e l'iridescenza fiabesca della sua ispirazione.

Fra le opere, quasi tutte di vasta dimensione, del maestro, vanno particolarmente famose le *Cene*, rappresentazioni scenografiche e sfoggiate di conviti biblici, ritratti eroici dell'opulenza e della prodigalità veneziane, inquadrati da luminose architetture fantastiche in stile classico. Una gioia trionfale scende dai larghi cieli sereni, solcati da nuvole candide orizzontali, si spande dall'alto delle superbe architetture a colonne scanalate, fin su le balaustre affollate di spettatori, fin su le mense ingombre di coppe e di piatti d'argento, assediate da centinaia di commensali vestiti alla veneziana, bloccate o aggirate da una turba vivicolore di servi, di scalchi, di portatori di vino, di musicanti, di buffoni e di snelli levrieri. La piú vasta fra le *Cene* del Caliari, le *Nozze di Cana*, al Louvre (1562), un vero fiume di pittura (m. 6,66 × m. 10), contiene centinaia di personaggi seduti a mensa, serviti e divertiti da centinaia d'altri. Francesco I, Carlo V, la regina Eleonora di Francia, la regina Maria d'Inghilterra, il Sultano Solimano, Vittoria Colonna, il Marchese di Pescara, vestiti suntuosamente, bevono il vino in nappi d'oro, mangiano i frutti dorati e le carni vermiglie, parlano o prestano orecchio ad un concerto di stru-

Digitized by Google

menti ad arco e a fiato, eseguito da Paolo Veronese stesso, da suo fratello Benedetto, dal Bassano, da Tiziano e dal Tintoretto (fig. 468). Altre *cene*, meno colossali ma non meno grandiose e splendide, sono il *Convito in casa di Levi*, all'Accademia di Venezia (1), il *Convito di S. Gregorio Magno*, nel Santuario di Monte Berico presso Vicenza, una nuova versione piú intima delle *Nozze di Cana* a Dresda (fig. 469), le due del *Convito in casa di Simone Fariseo*, a Brera e nella Pinacoteca di Torino, e i *Discepoli ad Emmaus* del Louvre. Ma qualunque tema, fosse pure violento e drammatico, gli ispirava creazioni d'un fulgore e d'una serenità eguali a quelli dei conviti. Il suo *Martirio di S. Giustina*, nella chiesa omonima di Padova, il suo *Martirio di San Giorgio*, in S. Giorgio Maggiore a Verona, il *Calvario* del Louvre, ridono della stessa divina esuberanza che sgrana davanti ai nostri occhi incantati il fiume di perle delle Adorazioni dei Magi e dei Trionfi di Venezia. Del pari, il supplizio, la strage, l'adorazione di Dio e della Madonna, la pia leggenda, la sensuale favola pagana, l'allegoria morale, l'epinicio esaltante la Regina dell'Adriatico, tutto gli dettava l'apoteosi della donna veneziana, formosa e placida, bionda e pigra, vestita di sete e broccati, carica di gioielli, diademata e fiorita di perle. I due dipinti che fanno piú glorioso il Palazzo Ducale di Venezia sono entrambi di Paolo Veronese: nell'uno si assiste al *Ratto di Europa*, nella luce viola e oro d'un paesaggio arcadico, mentre gli amori gettano volando, ghirlande e frutti (fig. 470); nell'altro (fig. 471), immenso, incastrato nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio, esseri e architetture reali e favolosi, proiettati e bilicati in uno scorcio formidabile, scalano con magica veemenza le altitudini del cielo, per fare una degna corona di splendori a Venezia regina, bionda matrona ammantata, assisa in trono, nel cerchio delle divinità della potenza e della bellezza, cinta d'un serto d'oro dalla Fama che scende a picco dal regno delle nubi.

Paolo fu decoratore nato, ed ebbe vasto campo per provare la sua straordinaria virtuosità ornamentale, dapprima nelle ville del Veneto, la Villa Emo a Fanzolo, la Villa dei Soranzo

1) Quell'opera causò fastidi all'artista. L'Inquisizione volle vedere in certi particolari (paggi, pappagalli, soldati tedeschi) un'allusione al luteranesimo o, quanto meno, un'irriverenza verso il tema sacro. Il pittore fu interrogato e costretto a cancellare le figure sospette.

Digitized by Google

presso Castelfranco, soprattutto la *Villa Giacomelli a Maser*, presso Treviso; piú tardi nei soffitti incrostati d'oro del Palazzo Ducale, che popolò di splendide e fresche personificazioni delle attività, delle arti e delle grandezze della Repubblica, e nel soffitto della chiesa di S. Sebastiano a Venezia, che è il santuario e la tomba di Paolo Veronese, come S. Maria dell'Orto è il santuario e la tomba del Tintoretto (1).

Uomo semplice e buono, casalingo e alieno da cupidigie di gloria, il Caliari trascorse la vita nel lavoro, quasi sempre a Venezia (2): e ogni suo piacere poneva nell'arte, nell'amare i figli e nel far musica. La superba *Cena di Emmaus* del Louvre contiene i ritratti del pittore, della sua sposa e dei loro figliuolini. Una vita, insomma, schietta e limpida come i suoi colori, se non ha di essi la risonanza trionfale (3).

§ 14. **Il Tintoretto.** - JACOPO ROBUSTI, detto il TINTORETTO (1518-1594), l'ultimo dei pittori veneziani dell'epoca eroica, si contrappone a Paolo Verònese come il mare in tempesta all'azzurra placida laguna. Riesce a far esprimere alla pittura veneziana, non solo l'ebbrezza, lo sfarzo, la felice potenza, ma la violenza, l'angoscia e la morte. Figlio d'un tintore veneziano, si sentí assalire, giovanissimo, da un veemente amore per l'arte. Dopo d'aver studiato alquanto sotto Tiziano, si isolò e cercò di far da sé, per far del nuovo. Il genio e la volontà smisurata lo secondavano. Egli s'impose una disciplina ferrea che consisteva nel disegnare dal nudo, nel far anatomia sui cadaveri, nel copiare modelli d'argilla drappeggiati, percossi da illuminazioni strane o mossi in scorci di spaventosa difficoltà. Si fece sempre una legge dell'arduo, dell'intentato, del cozzante, del gigantesco. Non v'è torsione di muscoli,

1) Fra le tante magnifiche pitture decorative e d'altare della chiesa di S. Sebastiano, tutte di mano del Veronese, ricordiamo la gran tela della cappella maggiore, *S. Marco e Marcellino condotti al supplizio.*

2) Ebbe ad aiuto nell'immensa attività pittorica il fratello Benedetto. Anche i suoi figli Carletto e Gabriele furono pittori.

3) Altre opere principali del Veronese: le *Nozze mistiche di S. Caterina* e la *Madonna in trono e Santi*, all'Accademia di Venezia; *Tre Santi* a Brera; l'*Adorazione dei Magi* e la *Madonna detta di Casa Cuccina*, con mirabili ritratti, nella Galleria di Dresda; il *Sogno di S. Elena* e la *Famiglia di Dario presentata ad Alessandro dopo la battaglia d'Isso*, nella Galleria Nazionale di Londra. Fra i suoi ritratti eccelle quello di *Pasio Guarienti*, in armatura, nella Galleria di Verona. Si può dire che non v'è museo che non contenga il suo Paolo Veronese.

Digitized by Google

scatto di volo, appiombo fulmineo di caduta, contesa di luce e d'ombra, o rottura violenta di linee e di ritmi, ch'egli non assalti e non domini con un ardore quasi furioso. Piú tardi fu attratto dallo stile di Michelangelo: e la frase che gli storici gli attribuiscono — « *il disegno di Michelangelo e il colore di Tiziano* » — esprime veramente la sua precocupazione di realizzare un rilievo potente e scultorio, attraverso alla ricca effusione di luci fantastiche e di toni impetuosi, propria del suo istinto pittorico veneziano. L'immaginazione andava, nel Robusti, di pari passo con la prodigiosa potenza tecnica. Le sue opere, numerosissime, vastissime e popolate d'intere folle in azione, sono una serie di visioni violente che il genio concepisce e fissa in pari tempo: fenomeno d'improvvisazione in stile colossale, che non ha riscontro se non in Shakespeare, in Rubens e in Rembrandt. D'onde anche le frequenti intemperanze, le disuguaglianze e gli urti. Piú d'una volta la sua invenzione ha qualcosa di barbaro e di congesto, e la tecnica, sprezzata fino alla *burla*, come diceva il polito e snervato Vasari (1), consacra solo in parte lo sfolgorío delle idee o compromette la durata dei capolavori.

Venezia ribocca d'opere del Tintoretto, che si mostra insieme realista quasi ispido e idealista grandioso, penetrato di dolore cristiano e di pagana sensualità, capace di grazie idilliche e di tragicità dantesche. Lo troviamo anzituttto all'Accademia dove, accanto ad una non vasta *Deposizione* sublime (fig. 474), e a ritratti possenti di magnati veneziani, si apre quella finestra su un nuovo mondo eroico e colossale, che è il *Miracolo di S. Marco* (1548) (fig. 479) (2), dominato dalla figura in scorcio del Santo che piomba a capofitto dal cielo, a far le vendette dello schiavo torturato. Lo troviamo in S. Giorgio Maggiore, ove, nella *Caduta della manna*, un intero popolo si agita in un paesaggio eroico, e, nell'*Ultima Cena* (fig. 473), concepita in un'audace prospettiva dall'alto, starnazzano ronde d'angioli indistinti e spettrali, nel rossore sinistro d'una lampada che accende le figure in tumulto di Cri-

1) Intendiamo come pittore, ché, come scrittore, sa essere freschissimo e tutto cose.

2) Fu dipinto per la Scuola e confratria di quel santo, con due altre tele piene di forza e di bellezza: *S. Marco che salva uno schiavo dalla burrasca*, oggi all'Accademia di Venezia, e il *Ritrovamento del corpo di S. Marco*, a Brera.

Digitized by Google

sto coronato di raggi, degli Apostoli e dei servi affaccendati. In *S. Maria dell'Orto*, che fu la sua parrocchia e ora accoglie il suo sonno senza fine, da enormi tele tenebrose si rovescia la cascata muggente dei corpi che hanno reintegrato la carne per l'estremo Giudizio, e discende l'inno reo degli adoratori del Vello d'oro. Nella *Scuola di S. Rocco* (1), antico ospizio, il pittore allineò lungo le pareti o incastrò nei rutilanti soffitti, dal 1560 fino alla sua morte, cinquantasei tele sacre gigantesche, nelle quali si alternano l'idillio (fig. 475) e la tragedia, l'esultanza e lo sfarzo dell' Epifania e il torvo furore della Strage degli Innocenti. Nella saletta detta *dell'Albergo*, il ciclo ha il suo epilogo in rappresentazioni popolose e truci della Passione di Cristo, e in una *Crocifissione* (1565) che è una delle pagine piú grandiose e piú drammatiche dell'arte italiana. Nel Palazzo Ducale, il Robusti moltiplica le mitologie gagliarde e gioiose, dai toni d'oro e d'ambra (fig. 472) (2), le battaglie navali frenetiche, le apoteosi della potenza politica e marinara di Venezia, le teorie di senatori barbuti che s'avviano col Doge verso la Madonna, simile nella statura matronale a Giunone. A 77 anni, quell'artista esorbitante intraprende e compie, aiutato solo dal figlio Domenico, lo sterminato *Paradiso* della Sala del Maggior Consiglio, nebulosa di raggi e di volti, vertigine piú che visione, nella quale risuona l'ultimo squillo rauco dell'eroe che s'accascia e si ode già la parola stentorea della pittura veneziana che sta morendo: perché il Tintoretto appartiene, come Michelangelo, a quegli artisti dominatori e senza possibili eredi, che creano la luce a torrenti e inabissano l'arte nella piú nera decadenza (3).

§ 15. **La decadenza veneziana.** - Era contemporaneo del Tintoretto un pittore fecondo, dall' ispirazione molto

1) Anche la chiesa annessa all'ospizio ribocca di tele del Tintoretto.

2) Quattro fulgide tele nella Saletta dell'Anticollegio, piene di nudi possenti imbevuti d'oro: *Arianna e Bacco, Mercurio e le Grazie, Minerva che scaccia Marte* e la *Fucina di Vulcano* (fig. 472).

3) Altre opere importanti: *Adamo ed Eva*, all'Accademia di Venezia; le *Nozze di Cana*, nella chiesa di S. Maria della Salute in Venezia; *S. Giorgio che uccide il Drago* e le *Origini della Via Lattea*, nella Galleria di Londra, il *Concerto delle Muse*, nella Galleria di Dresda, ecc. I ritratti, d'una sinteticità sublime, abbondano del pari: i piú celebri sono agli Uffizi (fig. 477), a Pitti, nel Castello Sforzesco di Milano, all'Accademia di Venezia, nella Galleria di Vienna, ecc.

Digitized by Google

terra a terra ma dal lavoro pittorico destro e rapido e dalle bellissime doti di colorista: JACOPO DA PONTE, detto il BASSANO, dalla cittadina veneta ove nacque (1510-1592). Rappresentava per lo piú mercati e sagre, e anche quando si dedicava alla storia sacra o alla mitologia, dipingeva Vulcano nella fucina dei calderai o le Nozze di Cana in un granaio di cascinale, colmo d'ogni ben di Dio. Il suo realismo volge alquanto al triviale, ma le tonalità d'argento e i ricchi chiaroscuri della sua tavolozza permettono di ascrivere ancora il Bassano ai grandi pittori del Secolo d'oro (fig. 476). I figli di lui, Leandro e Francesco, furono del pari copiosi e facili.

Ben pochi fra i numerosi discepoli e seguaci del Tintoretto eccelsero. Sulle sue orme non si creava che della vuota retorica e della virtuosità tormentata. Si è già in pieno Seicento con l'arte enfatica di JACOPO NEGRETTI, detto PALMA IL GIOVANE (1544-1628), pronipote di Palma il Vecchio.

§ 16. **La pittura ferrarese**. - A Ferrara, già intenta a sottili cesellature e ad eleganze cromatiche miniaturali, il Cinquecento apportò la luce ricca e il colore opulento della pittura veneziana. La corte fastosa degli Estensi, il popolo dalla viva e gaia immaginazione, la letteratura tutta ispirata alla leggenda cavalleresca, la vicinanza del Veneto, erano altrettante cause per la fioritura d'una pittura allegra e ricca, fatta di sensualità veneziana e di fantasia ariostesca. Il maggiore rappresentante di essa fu GIOVANNI LUTERI, detto il Dossi, dalla terra natale (1479-1542), pittore favorito d'Alfonso I, e amico dell'Ariosto che lo nominò in un'ottava celebre, fra i pittori sommi. Uscí dalla scuola di Lorenzo Costa; vide Roma, ma senza subirne la tirannia, serbando intatta una rudezza provinciale ch'era il suo pregio. A Venezia ricevette la rivelazione del Giorgione e di Tiziano, che si sentono presenti in tutta la sua opera. Il Dossi è un pittore disuguale e capriccioso, non senza volgarità, ma capace di cose d'un'originalità unica. È spesso barocco nei quadri d'altare, ma nessuno ha dipinto meglio di lui satiri ed epicurei, fattucchiere e cortigiane. Alla bellezza delle sue opere profane, anzi pagane, concorrono lo splendore fiabesco della sua tavolozza e il suo estro di paesista immaginario, lussureggiante. Guardate a prova la *Melissa* (da altri creduta *Circe*), della Galleria

Digitized by Google

Borghese (fig. 480), bella e impassibile matrona vestita di rubino e d'oro, seduta fra gl'ingredienti bizzarri dell'arte magica, in un voluttuoso paesaggio estivo dai colori perlati, dagli snelli alberi frementi, dai borghi e dai castelli turriti. Le opere numerose del Dossi sono conservate a Ferrara, a Modena, a Milano, a Dresda. Il piú grandioso fra i suoi ritratti, che rivelano nel chiaroscuro l'influsso del Giorgione, è l'*Alfonso d'Este* della Galleria di Modena, figura statuaria ed eroica, vestita d'acciaio damaschinato, eretta su un fondo di paese in cui manovrano le truppe e infuria la guerra (1).

Il Dossi è tutto fuoco, prepotenza e capriccio; l'altro grande pittore ferrarese, BENVENUTO TISI, da Garofalo, detto il GAROFALO, che gli visse contemporaneo e gli sopravvisse (1481-1559), è tutto sobrietà e grazia. Formatosi alla scuola del Costa, il Tisi dipinse specialmente quadri sacri con piccole figure, e Madonne circondate da santi, per lo piú su fondo di paese turchino, che il tramonto lista d'arancio e d'oro. I colori sono caldi e puri, posati da un pennello che leviga, incapace di violenze; i tipi sono mansueti e belli fino alla preziosità. Andato a Roma nel fiore degli anni (1509), tornatovi un'altra volta in maturità, a contatto con Raffaello, il Tisi sfreddò la vena schietta e ingenua della propria arte, per fare del disegno e della composizione sapienti. Le sue ultime opere, benché trabocchino di finissimi particolari, sono fredde e leziose, colorate piú che dipinte. Come decoratore era squisito, dotato d'una ridente fantasia e d'un gusto purissimo: tale appare soprattutto nei motivi ornamentali con leggiadre figure, in un soffitto del Palazzo del Seminario in Ferrara (2).

Un terzo alunno di Lorenzo Costa illustrò l'arte ferrarese del primo quarto del '500: il bizzarro LUDOVICO MAZZOLINO (1481-1530), dedito a piccoli quadri con architetture, brulicanti di figure atticciate, colorate come palline. Il suo capolavoro è la *Strage degli Innocenti*, nella Galleria Doria di Roma, che sembra uscita dalla fantasia stramba d'un pittore tedesco.

1) Altre opere notevoli del Dossi: la grande *Madonna* della Pinacoteca di Ferrara, la *Bambocciata* e la *Ninfa e il Satiro* della Galleria Pitti, il *Buffone* e la *Giuditta* della Galleria di Modena, ecc.

2) Del Garofolo citeremo come particolarmente interessanti la *Madonna in trono*, del Duomo di Ferrara, quella della Galleria di Modena (fig. 478), quella fra S. Pietro e S. Michele, nella Galleria Borghese, la *Visitazione* della Galleria Doria, e il *Trionfo di Bacco* a Dresda.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo VIII

# LE ARTI MINORI NEL CINQUECENTO

Il Cinquecento portò alla perfezione, si può dire, tutte le arti minori. La sua civiltà lussuosa si compiacque nell'ornamento artistico e nella ricchezza materiale. Il classicismo che informa le arti maggiori si trasfonde nel mobilio, nell'incisione, nelle medaglie e nell'oreficeria, nelle ceramiche e nell'arazzo. I piú eccellenti artisti del Secol d'oro non sdegnarono di dedicare un po' della loro fatica alla bellezza minuta. Vediamo Baldassarre Peruzzi intagliare il legno, Andrea del Sarto e Giorgione dipinger tavole per cofani, Giovanni da Udine far disegni per le invetriate, il Sansovino e il Vittoria produrre piccoli bronzi decorativi, battitoi o placchette, lo stesso Michelangelo occuparsi d'un modello in rilievo per una saliera. Il materiale conservato a prova di questa straordinaria fioritura delle arti che si dicono minori, con parola non adeguata, è immenso. Tenteremo di dar un'idea della varietà dei generi e della ricchezza dei prodotti.

Il *mobilio* è ora abbondante e suntuoso, d'un'eleganza massiccia che adotta, per una legge quasi senza eccezione, le forme e la decorazione dell'architettura. Firenze produce bellissimi esemplari. I cofani sono spesso dipinti da grandi maestri (Piero di Cosimo, Andrea del Sarto, il Granacci, il Bacchiacca, il Giorgione, ecc.), ma piú comunemente decorati a intaglio con storie o grottesche e partiti ornamentali. Fiorisce straordinariamente la *tarsia*, applicata in specie agli stalli da chiesa, che

Digitized by Google

sono profusi d'ornamenti (1). Citeremo gli stalli del coro di S. Pietro a Perugia, che si credono disegnati da Giovanni e Antonio da Sangallo e le cui tarsie sono di STEFANO DA BERGAMO (1535 c.) (fig. 483); quelli del coro di S. Domenico a Bologna, intarsiati da FRA' DAMIANO DA BERGAMO (1528-54), con scene sacre d'una bellezza veramente pittorica, d'un colorito armonioso e fresco, che desta stupore trattandosi d'un musaico di legni colorati; gli armadi della sacrestia di S. Marco a Venezia, con prospettive a intarsio di ANTONIO e PAOLO DA MANTOVA (fig. 481); i dossali dei cori della Cattedrale di Siena e della chiesa di Monte Oliveto Maggiore, con le preziose incrostazioni di FRA' GIOVANNI DA VERONA (1469-1537), raffiguranti prospettive, oggetti liturgici, strumenti della scienza, ecc. Verso la fine del secolo, un fiammingo, ALBERTO VAN DEN BRULLE crea il fastoso e già barocchegiante coro, a solo intaglio, di S. Giorgio Maggiore a Venezia. Ricorderemo ancora tra le piú belle decorazioni in legno intagliato, gli stalli e i banchi del *Cambio* di Perugia (fig. 327), d'ANTONIO MERCATELLO, in perfetta armonia con l'architettura e la decorazione pittorica dell'ambiente; e il coro di S. Maria Novella in Firenze, condotto a intagli e incrostazioni da BACCIO D'AGNOLO (1462-1543), che non fu solo un eccellente maestro del legno, ma diede il disegno di parecchi bei palazzi di Firenze. Il Cinquecento produce inoltre magnifiche *cornici per pale d'altare* (fra le piú belle, quelle che ricingono le due grandiose *Madonne* del Romanino, nel Museo di Padova), e *soffitti* lussuosamente intagliati e messi ad oro. La Biblioteca Laurenziana, il Palazzo Vecchio a Firenze e il Palazzo Ducale di Venezia posseggono i piú celebri.

La *lavorazione del metallo* dà luogo a infinite manifestazioni di bellezza. I medaglisti coniano e fondono per príncipi e papi superbe medaglie elogiastiche o commemorative. L'arte creata dal Pisanello continua nei purissimi conii di Francesco da Sangallo, del Caradosso, di GIAN CRISTOFORO ROMANO (n. a Roma nel 1470), di Benvenuto Cellini, del PASTORINO DA SIENA, di Alessandro Vittoria, di Leone Leoni. Il piccolo bronzo è consacrato dall'attività di Francesco da Sangallo, del San-

1) Notevoli anche le porte: quelle del Palazzo Ducale d'Urbino, quella mirabile dell'abside di S. Pietro a Perugia, con l'*Annunciazione* e il *Trovamento di Mosè*, di Fra' Damiano da Bergamo.

Digitized by Google

sovino (Tatti), del Giambologna, ecc., che moltiplicano statuine e gruppi dall'eleganza nervosa. Dopo l'esempio classico del candelabro d'ANDREA BRIOSCO, detto il RICCIO, al *Santo* di Padova (1507) (fig. 484), Gerolamo Campagna e il Vittoria cesellano candelabri dalla florida eleganza. Le armi ricevono ricchissime ornamentazioni d'aggèmina, d'intaglio, d'intarsio, di sbalzo e di cesello. Ne lavora di meravigliose BENVENUTO CELLINI, orafo e argentiere insigne, del quale ci rimangono poche opere certe, ma che è autore incontestabile della famosa *Saliera d'oro di Francesco I*, nel Museo storico d'arte di Vienna, con le figure dell'Oceano e della Terra, di tutto tondo, sedute l'una di fronte all'altra, in mezzo a simboli della vita marina e terrestre, incisi nell'oro con eleganza artificiosa (1).

Mentre si lavorano con stupenda virtuosità l'oro e l'argento e si cesellano e battono coppe e vasi, bacili e anfore, scudi, elmi e corazze, si continua a intagliare le pietre dure e il cristallo, e quell'arte produce capolavori: tali il *Cofanetto di Clemente VII*, con le scene della Passione, incise nel cristallo da VALERIO VICENTINO, e il *Cofanetto Farnese* del Museo di Napoli, di GIOVANNI BERNARDI, opera d'un'incomparabile ricchezza. La *glittica* produce mirabili *cammèi* per mano di PIER MARIA DA PESCIA, del citato Bernardi (da Castel Bolognese), di MATTEO DEL NASSARO veronese, di Valerio Vicentino, ecc. Firenze crea il *musaico di pietre dure*, che produrrà tanti bei piani di tavole (Palazzo Pitti) e ornerà d'una policromia festosa tanti scrigni e forzieri, ma che sarà uno degli elementi ornamentali del malgusto secentesco.

Venezia prosegue nell'iridata fantasmagoria dei *vetri muranesi*, non mai cosí armoniosi di forme e cosí vari e opalini nella pasta intrisa di scintille d'oro o imbevuta di riflessi ialini. Grottesche e storie adornano le *maioliche* di Venezia, Cafaggiolo, Faenza, Deruta, Gubbio, Pesaro, Urbino e Castelldurante, giunte ora alla piú squisita perfezione nella nettezza degli smalti, nell'iridescenza dei riflessi, nella grazia tripudiante e leggera degli arabeschi e delle mitologie. La scuola ceramica di Gubbio è dominata da GIORGIO ANDREOLI (1465 c.- 1536), inventore della vernice lustra rossa; quella d'Urbino è nobilitata dal nome dei FONTANA, il piú illustre dei quali è Orazio, imbevuto di gusto raffaellesco.

1) Il Cellini lasciò manoscritti i *Trattati dell'oreficeria e della scultura*.

Digitized by Google

L'*invetriata* invece decade, estranea alla nuova architettura tutta classica. Abbiamo già parlato di Guglielmo di Marsiglia, autore delle invetriate del Duomo d'Arezzo, e di alcune in S. Maria del Popolo a Roma. Qui non abbiamo da nominare che Giovanni da Udine, che ornò di leggiadri arabeschi classici i vetri d'una galleria nella Certosa di Firenze.

Il Duomo di Siena conserva una meraviglia piú unica che rara nel celebre *pavimento*, a graffito nero su bianco o bianco su nero e a incrostazioni di marmi colorati, con un'infinità di figure, storie e partiti ornamentali. Le piú antiche figurazioni risalgono al 1372 c.; del Quattrocento sono, fra l'altro, le caratteristiche *Sibille*. I quadri piú belli, a graffito, furono eseguiti, fra il 1517 e il 1547, su disegni del pittore Domenico Beccafumi, detto il Mecherino.

Nella *miniatura* raggiunse l'eccellenza don Giulio Clovio, di cui abbiamo già parlato, a proposito dei seguaci di Raffaello.

Notevole sviluppo ebbe nel '500 l'*incisione a bulino su rame*, volta però piú a riprodurre e diffondere le opere dei grandi pittori, che alla creazione di motivi originali. Il bolognese Marcantonio Raimondi (1487-1534), allievo del Francia, lavorò copiosamente sotto la sorveglianza di Raffaello, e riprodusse a bulino gran numero delle sue composizioni e dei suoi disegni, con fedeltà relativa ma con potenza di tratto e nobiltà di stile. Le sue stampe piú celebri sono la *Morte di Lucrezia* (originale), l'episodio dei *Soldati che si bagnano in Arno*, dalla *Battaglia di Càscina* di Michelangelo, la *Strage degli Innocenti*, il *Giudizio di Paride*, la *Galatea* e la *Poesia*, tutte da Raffaello. *Ugo da Carpi*, al principio al secolo, introdusse in Italia il processo dell'incisione in legno a *mezzotinto*, che abolisce i segni taglienti del bulino e dà alla stampa morbidezza di chiaroscuri. Il Parmigianino intagliò con la consueta grazia manierata, all'acquaforte.

Non dimentichiamo l'*arazzo* (da Arras in Francia, attivo centro di produzione), magnifico elemento cinquecentesco d'ornamentazione delle chiese e dei palazzi. Pochi furono i pittori del secolo XVI che non producessero cartoni per gli arazzieri di Bruxelles, abili e pazienti: da Raffaello al Bronzino, da Giovanni da Udine al Bacchiacca, da Tiziano al Pontormo.

Digitized by Google

## LETTURE DEL LIBRO QUINTO

### 1. - Il Palazzo Farnese.

Di tutti questi fossili (i palazzi antichi di Roma), il piú grande, il piú imponente, il piú nobile, il piú severamente magnifico è, a mio avviso, il Palazzo Farnese. Solo in mezzo ad una piazza dalla tinta cupa, si erge, massiccio e alto come una fortezza, capace di ricevere e di rendere le fucilate. È della grande epoca. I suoi architetti, il Sangallo, Michelangelo, il Vignola, soprattutto il primo, vi hanno impresso il vero carattere del Rinascimento, quello del vigore virile. È veramente della stessa razza dei torsi di Michelangelo, e ci si sente l'ispirazione della grande età pagana, età di passioni tragiche e d'energia intatta, che la dominazione straniera e la restaurazione cattolica dovevano ammollire e degradare. Al di fuori, è un quadrato colossale, quasi privo d'ornamenti, dalle torti finestre a inferriate. Occorre che possa resistere ad un attacco, durare secoli, alloggiare un principe e una piccola armata. Tale è la prima idea del padrone e dell'architetto. Quella del piacere viene dopo. Ancora la parola *piacere* è mal scelta. Con quei costumi pericolosi e audaci, non si suppone il divertimento, l'amabilità graziosa come l'intendiamo noi. Ciò che si ama è la bellezza maschia e seria, e la si esprime per mezzo di linee e di costruzioni, come con gli affreschi e con le statue. Al disopra di quella grande facciata quasi nuda, il coronamento michelangiolesco è insieme ricco e severo, e il suo inquadramento continuo, cosí ben appropriato e cosí nobile, mantiene insieme tutta la massa, in modo che il tutto fa un solo corpo. Le bozze enormi dei giunti, la varietà delle lunghe file di finestre, lo spessore delle muraglie, intrecciano senza posa l'idea della forza all'idea della bellezza. Si entra da un vestibolo cupo, popolato d'arabeschi, solido come una posterla, puntellato da dodici colonne doriche tozze, di granito rossastro. Là si apre il mirabile cortile interno, ch'è il capolavoro dell'edificio. Il di fuori è per la difesa: dentro si passeggia, si riposa e si prende il fresco. Ogni piano ha la sua loggia interna, il suo portico a colonne, e ogni colonna è incastrata in un forte arco, dalla schiena resistente, ciò che aumenta ancora l'aspetto energico. Ma le balaustre, la diversità dei piani, l'uno dorico, l'altro ionico, soprattutto la ghirlanda di fiori e di frutti che li separa, i gigli scolpiti a mo' d'arabeschi, spandono in quella severità una bellezza armoniosa e come una luce sana in mezzo ad un'ombra forte.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

### 2. - La Sagrestia nuova di S. Lorenzo.

La piú grande manifestazione dell'arte michelangiolesca nel campo dell'architettura è la Sagrestia nuova di San Lorenzo. Accanto, nella stessa chiesa, vediamo la Sagrestia di Filippo Brunellesco, trama lineare di giunchi sottili e pieghevoli sopra muraglie quadrate, esilità gotica ancora, leggerezza e slancio di profili che si muovono all'unisono. Anche l'ampia sala di Michelangelo è divisa a riquadri e lunette, listata di grigio

Digitized by Google

e di bianco, severamente; ma per gli scavi profondi e molteplici delle pareti, la sottile e, potrebbe dirsi, lineare trama della incorniciature brunelleschiane si muta in gioco di masse definite e robuste, avanzanti e retrocedenti a vicenda come già nelle finte architetture della cappella Sistina. E cioè, come sempre, l'architettura di Michelangelo è nuovo esempio di arte scultoria, sua preoccupazione costante il rilievo individuato e nitido di masse erompenti, con taglio rigido, da un liscio piano di base. Non una nicchia a pareti concave s'affonda nella cappella medicea, come nelle finte architetture di base alle giganti forme della Cappella Sistina: specchi quadrati, vani rettangolari di finestre cieche e di porte, larghe zone di trabeazioni incassate tra cornici ad orlo affilato e mordente, lunette a fondo piano formano il grande schema divisorio della sala.

L'elasticità delle architetture brunelleschiane rivive nello sbalzo delle cornici verso l'alto, ma domata dal freno di forze opposte, gravanti al basso; all'ascesa delle coppie di potenti lesene su ogni parete, si oppone dall'alto la pressione di un arco grave; all'ascesa dei pilastri che forman stipite alle grandi finestre cieche, accentuata dall'ampia greca della cornice, e dei capitelli, la centina oppone la sua pressione schiacciante di giogo, il tralcio d'alloro, sospeso a ghirlanda, la funebre caduta dei suoi capi penduli. La maestà dell'architettura non ha forse pari nel Cinquecento: rettilineo schema di regoli emergenti con nettezza prismatica dai grandi specchi nudi; gravità di archi, schiaccianti, sopra le alte finestre, dall'angustia dello spazio, che li piega e li frange di colpo sugli espansi abachi dei capitelli; sobrietà nell'attico classicamente diviso in blocchi sporgenti, tra eletti bulbi di balaustra, e in brevi zone piane decorate da un greve festone di alloro, su cui dondola, tra lacci al vento, un'anfora preziosa. Come nella Cappella Sistina, troviamo qui sparsi, nell'opera di Michelangelo, i piú eletti motivi ornamentali dell'arte cinquecentesca, raccolti dal Correggio nella decorazione della Camera di San Paolo. E le squadrate porte laterali con le loro mensole elastiche son cariatidi alle finestre cieche, solenni nella crudezza dello scavo rettilineo. Traverso le vicende di slanci e di cadute grevi, sorge un'impressione complessiva di gravità, di lutto, come traverso le vicende dei colori — grigio intenso sul gelido candore del marmo — delle ombre taglienti con la luce cruda.

ADOLFO VENTURI, *Michelangelo.*

### 3. - Le Tombe medicee nella Sagrestia di S. Lorenzo.

Si entra nella capella dei Medici, e si guardano le figure colossali che Michelangelo ha collocate sulle loro tombe. Non vi è nulla di simile nella statuaria moderna, e le piú nobili figure antiche non le vincono in bellezza. Fidia ha fatto degli Dei felici, Michelangelo degli eroi sofferenti; ma gli eroi sofferenti valgono gli Dei felici. È la stessa magnanimità, qui esposta alle miserie del mondo, là redenta dalle miserie del mondo. Il mare è tanto grande nella tempesta come nella calma.

Tutti conoscono il disegno o il calco di queste statue, ma, se non si viene qui, non se ne afferra l'anima. Bisogna aver sentito, quasi col con-

Digitized by Google

tatto, la massa colossale e sovrumana di quei gran corpi allungati, di cui tutti i muscoli parlano; la nudità disperata di quelle vergini di cui non si vedono che la fierezza, il dolore e la razza, senza che lo spirito possa lasciarsi avvicinare da un altro sentimento che non sia il terrore e la compassione. Esse discendono da un sangue che non è il nostro: una Diana decaduta, prigioniera nelle mani dei barbari della Tauride, avrebbe quel corpo e quel volto.

Una d'esse, a mezzo sdraiata (l'Aurora), si sveglia e sembra scuotere le ombre d'un cattivo sogno. Le testa è accasciata, il sopracciglio aggrottato, gli occhi si sono incavati, le guance smagrite. Quante miserie devono avere percosso un corpo simile, perché abbia risentito le offese della vita! La sua indistruttibile bellezza non ha piegato, e tuttavia la sofferenza interna ha cominciato a imprimervi il suo morso. La splendida linfa animale, la vivace energia delle membra e del tronco sono intatte, ma l'anima vacilla. Essa si leva penosamente, sopra un braccio, e rivede con rimpianto la luce. Com'è triste aprire gli occhi e sentire che si dovrà portare ancora una volta il peso d'una giornata umana!

Al suo fianco, un uomo (il Crepuscolo) si volge a mezzo, come un vinto irritato e che attende. Quale sarà lo sforzo e lo scricchiolío quando quella massa di muscoli che solcano il torso, si gonfierà e si tenderà per stringere un nemico? Sull'altra tomba, un prigioniero incompiuto (il Giorno), con la testa appena sgrossata nella sua guaina di pietra, con le braccia irrigidite, il corpo teso, solleva tutta la sua spalla con un gesto formidabile. Vedo in queste figure i personaggi di Dante, Ugolino che rode il cranio del suo nemico, i dannati che sorgono a mezzo dal loro sepolcro di brace; ma questi non sono dei maledetti, sono grandi anime ferite che si sdegnano a ragione contro la schiavitú.

Una gran donna distesa (la Notte) dorme; un gufo è appollaiato contro il suo piede. È il sonno dell'annientamento, il torpore cupo della creatura sopraffatta, che si è accasciata e rimane inerte. La si chiama la Notte. Per farci capire il sentimento che aveva condotto la mano del Buonarroti, non occorrevano i quattro versi che l'artista scrisse per questa statua in risposta all'epigramma dello Strozzi. Le sue figure parlano assai chiaro. La sua Firenze era stata vinta; invano l'aveva fortificata e difesa; dopo un assedio d'un anno, il papa Clemente l'aveva espugnata. L'ultimo governo libero era distrutto. I sicari invadevano le case uccidendo i migliori cittadini. Quattrocentosessanta emigrati erano condannati a morte in contumacia, o leggevano in tutta Italia l'editto che metteva la loro testa a prezzo. Si era frugata la casa di Michelangelo per arrestarlo e portarlo via; senza un amico che lo salvò, sarebbe perito. Aveva trascorso lunghi giorni chiuso in quell'asilo, sentendo il vento della morte che prendeva le piú nobili vite e aleggiava intorno alla sua. Se poi il Papa lo aveva risparmiato, era, piú che per altro, per interesse di famiglia, e perché portasse a compimento la cappella medicea.

Vi si rinchiuse, vi lavorò con furia, cercò di dimenticarvi, nell'applicazione strenua dello spirito e nella fatica materiale, la rovina della libertà vinta, l'agonia della patria calpestata, la disfatta della giustizia schiacciata, il tumulto dei suoi risentimenti compressi, della sua disperazione impotente, delle sue umiliazioni inghiottite; ed è la rivolta indomabile della sua anima tesa contro l'oppressione e la servitú, ch'egli



Digitized by Google

ha incarnata nei suoi eroi e nelle sue vergini. In alto, nella gelida nicchia, il silenzioso Lorenzo, sotto il suo elmo guerresco, tragico e muto, con la mano posata sul labbro, sta per alzarsi. Un re ha quell'atteggiamento, quando, seduto in mezzo al suo esercito, ordina qualche grande giustizia. Federico Barbarossa doveva essere così quando fece passare l'aratro su Milano.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 4. - La cupola di S. Pietro.

La cupola, che Michelangelo elevò nel cielo di Roma, sulla chiesa madre della Cristianità, nel cuore della città papale, come fastosa gigantesca tiara, tiene delle progettate cupole di Leon Battista Alberti la sua voce sonora, della cupola di S. Maria del Fiore l'ascensione trionfale; ma questi effetti nascono, non dalle indagini numeriche dell'Alberti, non dalla leggiera trama del Brunellesco, bensì dalla composizione, a distanza, dei potentissimi contrasti di masse e di chiaroscuro, delle vicende di slanci e di freni, della lotta che è in ogni forma creata dalle appassionate mani di Michelangelo, dal suo spirito senza requie, dalla sua volontà senza limiti: espressione magnifica di Roma monumentale, questa grandiosa cupola ha le membra possenti, le violente energie delle statue michelangiolesche. La sua mole, che di lontano trova riposo nella maestà delle ampie curve ascendenti, è il sogno della fantasia di Michelangelo verso la grandezza divenuto realtà. Non l'interrotto monumento di Papa Giulio, la mutilata montagna marmorea di San Pietro in Vincoli, ma questa cupola — massima espressione di una forma prediletta e tipica dell'architettura nostra, legame fra l'Italia e l'Oriente — traduce la sete di grandezza dello scultore che aveva divisato di trasformare una montagna in gigante, di plasmare il corpo nelle rocce della vetta, ergerne il capo nella regione delle nubi. L'appassionata anima di Michelangelo vive nelle sue statue, come nelle sue architetture, che sono, ancora e sempre, sculture. Tutto spira lotta e inquietudine nella sua opera gigante, che non soffriva le limitazioni dello spazio. I blocchi marmorei sembrano ancora scintillare sotto lo scalpello del nuovo Pigmalione, sprigionarsi dall'involucro sotto cui sussultano di vita. Ercole stava nell'anima, dormiva entro i candidi blocchi di Luni, e al suo ridestarsi ne gettava lontano le scaglie, come fiocchi di neve che ricoprissero i muscoli poderosi. Quanto fu tocco da lui, signore della materia plastica, a noi sia giunto compiuto o no, porta sempre l'impronta dominatrice dell'atleta, l'energia indistruttibile, la fiamma inestinguibile del genio.

ADOLFO VENTURI, *Michelangelo.*

## 5. - La Libreria del Sansovino a Venezia.

Non molto dopo, per ordine de' Procuratori, mise mano alla bellissima e ricchissima Libreria rincontro al Palazzo pubblico (Ducale), con tanto ordine di architettura, perciocché è dorica e corintia, con tanto ordine d'intagli, di cornici, di colonne, di capitelli e di mezze figure per

Digitized by Google

tutta l'opera, che è una maraviglia; e tutto senza risparmio nessuno di spesa: perciocché è piena di pavimenti ricchissimi, di stucchi, di storie per le sale di quel luogo, e scale pubbliche adornate di varie pitture, oltre alle comodità e ricchi ornamenti che ha nell'entrata della porta principale, che rendono e maestà e grandezza, mostrando la virtú del Sansovino. Il qual modo di fare fu cagione che in quella città, nella quale fino allora non era entrato mai modo se non di fare le case e i palazzi loro con un medesimo ordine, seguitando ciascuno sempre le medesime cose con la medesima misura ed usanza vecchia, senza variar secondo il sito che si trovavano, o secondo la comodità (1), fu cagione dico, che si cominciassero a fabbricare con nuovi disegni e con miglior ordine, e secondo l'antiça disciplina di Vitruvio, le cose pubbliche e le private.

VASARI, *Vita di M. Iacopo Sansovino.*

## 6. - Il Palladio.

Nessun architetto del secolo XVI, a partire da Bramante e Raffaello nei loro ultimi anni, ha mostrato una devozione cosí ardente all'antichità; nessuno è penetrato piú profondamente nell'essenza dei monumenti antichi, pur conservando una grande indipendenza di stile. Egli è quasi il solo che non abbia mai cercato un effetto di particolare decorativo, e che non abbia perseguito, nell'organismo dei suoi edifici, che il bell'ordine e il sentimento delle proporzioni. Michelangelo, di cui si può fare a questo riguardo lo stesso elogio, ad un grado ancora piú elevato e in lavori piú grandiosi, come San Pietro, restò però sempre sotto il dominio delle proprie ideazioni personali. Palladio invece non conosce assolutamente che la legge. Egli voleva con somma serietà resuscitare l'architettura antica, mentre quello era il minore dei pensieri di Michelangelo.

I resti dell'antichità non fornivano, è vero, alcun modello d'insieme per ciò che richiedevano precisamente i contemporanei, cioè chiese e palazzi. Questi ultimi soprattutto dovevano avere un carattere molto distinto dall'architettura privata degli antichi: il carattere del castello, della residenza aristocratica. Cosí il miglior frutto che il Palladio doveva raccogliere dai suoi soggiorni ripetuti a Roma, era meno lo stile delle facciate che la disposizione interna, l'organismo dei muri, soprattutto degli interni. I suoi studi furono precipuamente consacrati con zelo alle Terme che sussistevano ancora: nessuno dei suoi predecessori ha conosciuto come lui il piano delle rovine antiche. Cosí egli poteva meglio d'ogni altro suo contemporaneo riprodurre l'insieme, l'incatenamento dei diversi membri degli interni antichi (colonne, pilastri, nicchie, ecc.), modificandoli con sicurezza e originalità per ogni caso particolare.

Nel particolare egli si allontanò dallo splendore ornamentale degli edifici imperiali, sia che temesse d'oscurare il pensiero principale, sia che preferisse impiegare le risorse cosí offerte, nel rendere il piano piú gran-

1) Il Vasari è ingiusto nell'attribuire agli architetti veneziani tanta monotonia e povertà di idee. Basta pensare ai palazzi meravigliosi che Venezia possedeva già, quando il Sansovino edificò la sua *Libreria.*

Digitized by Google

dioso, sia che sperasse così d'avvicinarsi maggiormente alla prima antichità. I suoi capitelli, cornicioni, ecc. sono per la maggior parte semplicissimi, i motivi di vegetazione limitati al possibile, le mensole senza foglie di supporto, ecc. Ne risulta talvolta, come nelle più antiche costruzioni romane, un'impressione grigia e fredda. Ma il particolare non è mai disprezzato e bistrattato, alla maniera barocca, come accadrà più tardi. Il rispetto della tradizione proteggeva il maestro contro simili scarti.

Il Palladio è l'ultimo (e forse il più degno di nota) fra gli architetti del secolo XVI, che allei la grandezza con l'originalità nell'arte delle proporzioni e nell'uso degli ordini.

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone.*

## 7. - Universalità dell'arte di Leonardo.

Leonardo da Vinci è, di tutti gli artisti del Rinascimento, quello che si è applicato con maggior piacere alle apparenze delle cose. Egli s'interessa a tutto. Esamina con la stessa curiosità l'organismo fisico e le manifestazioni psicologiche dell'essere umano. Analizza la configurazione delle piante, si familiarizza con la vita degli animali e si indugia a sognare, durante le sue peregrinazioni, davanti ai ruscelletti la cui acqua cristallina lascia scorgere, sul fondo, la superficie pulita dei ciottoli La ristrettezza dei pittori che non si occupano se non della figura umana, è per lui incomprensibile. Leonardo possiede la distinzione innata d'un pittore sensibile a tutto ciò ch'è delicato. Le mani bianche e affusolate, la leggerezza dei tessuti trasparenti, una pelle liscia affascinano il suo sguardo. Le belle capigliature seriche e ondulate trattengono a lungo la sua attenzione. I radi ciuffi d'erba che ha dipinti nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio (fig. 299) rivelano a prima vista la sua mano. Nessuno fra i contemporanei avrebbe infuso in quei particolari tanta grazia e tanta naturalezza.

Leonardo traduce con la stessa arte le impressioni forti e i sentimenti teneri. Quando dipinge una battaglia, è incomparabile nello scatenamento delle passioni e nell'incredibile potenza del cozzo, ciò che non gl'impedisce d'affascinarci coi pensieri più delicati e di fissare le sensazioni più fuggitive. Ora s'accanisce a creare teste di carattere con l'impetuosità d'un realista, ora si abbandona a visioni di bellezza superterrestre ed evoca quel tipico sorriso leggero e dolce che riflette una tenerezza latente e infinita.

Senza dimenticare l'esterno delle cose, egli approfondisce le leggi della fisica e dell'anatomia. Qualità che sembrano escludersi vicendevolmente si trovano riunite in lui: la curiosità infaticabile del cercatore e la sensibilità raffinata dell'artista. Primo fra i pittori, ha esaminato con metodo le proporzioni degli uomini e degli animali; si è reso conto delle leggi a cui si piega il corpo umano, sia che si tratti di rappresentarlo in marcia, o mentre solleva un peso, o sale un pendio, o porta un fardello. Parimenti si è applicato alle più ampie osservazioni fisionomiche, tenendo conto dell'espressione complessa dei sentimenti.

Leonardo vede tutto attraverso agli occhi del pittore. Come per effetto d'un colpo di bacchetta magica, il nostro mondo si rivela a lui in

Digitized by Google

tutta la sua pienezza e nella sua grandezza imperscrutabile. Questo grande sembra aver provato un sentimento di tenerezza per tutto ciò ch'è vivo. Su questo punto, il Vasari, ci dà un particolare ben caratteristico, quando ci parla degli uccelli che l'artista acquistava sul mercato unicamente per render loro la libertà. Quel fatto sembra aver impressionato molto i fiorentini.

In un'arte cosí universale, non esiste differenza tra il valore dei problemi: le piú sottili ricerche di sfumature sono interessanti quanto gli sforzi elementari che hanno per scopo di tradurre il rilievo degli oggetti sopra una superficie piana. Cosí, il pittore che, meglio di tutti, ha fatto del volto umano uno specchio dell'anima, soleva affermare che il modello era insieme l'oggetto principale e l'anima della pittura.

La vita delle cose ispirava a Leonardo sensazioni cosí nuove che egli fu costretto a ricorrere a mezzi tecnici nuovi, per tradurre il suo pensiero. Divenne uno sperimentatore insaziabile. La *Gioconda*, che la tradizione dice incompiuta, non può fornirci alcuna luce sui processi tecnici del maestro. Invece, i disegni a punta d'argento, nei quali il lavoro di Leonardo appare in tutta la sua semplicità, rivelano la sua superiorità in modo inatteso. Si può dire che fu il primo a mettere del sentimento nella linea. Nessuno ha saputo, come lui, dilatare e diminuire il contorno. Il suo rilievo è prodotto unicamente da tagli diritti e paralleli, e basta alla sua matita, si direbbe, sfiorare le superfici per sprigionare da esse un'impressione di modellato. Mai un risultato cosí decisivo fu ottenuto con mezzi cosí semplici. D'altronde il parallelismo dei tagli, che è stato impiegato ugualmente dai piú antichi incisori a bulino, accentua la coerenza dell'insieme.

Le pitture interamente compiute sono rare nell'opera di Leonardo. Osservatore infaticabile, avido di sapere, egli si pone senza posa nuovi problemi, cercandone però la soluzione puramente per soddisfare la propria curiosità. Spinto dal genio, s'impone cómpiti cosí difficili che qualunque risultato ottenuto non assume ai suoi occhi se non un carattere provvisorio. In simili condizioni, Leonardo non si preoccupa mai di finire le sue opere.

H. WÖLFFLIN, *L'arte classica*.

## 8. - La Cena di Leonardo.

La *Cena* di Leonardo da Vinci occupa tutta la parete di fondo del refettorio. Lo stato in cui si trova questo capolavoro del genio umano, è certamente deplorevole; ma tuttavia non gli nuoce, quanto a tutta prima si potrebbe credere. Leonardo da Vinci è il pittore del misterioso, dell'indicibile, del crepuscolare: la sua pittura ha sempre l'aria di una musica in tono minore; le sue ombre sono una specie di cortina, che egli ora solleva e ora invece lascia ricadere, per far indovinare o per nascondere un suo pensiero segreto; le sue tinte si smorzano, come i colori delle cose al chiaro di luna; i suoi contorni sfumano e si smarriscono, come se davanti al quadro fosse steso un fitto velo nero; e il tempo, che danneggia le pitture degli altri, giova per tal modo alle sue, facendo anche piú

Digitized by Google

opache e dense le tenebre armoniose nelle quali gli è tanto caro naufragare.

La prima impressione che produce questo affresco maraviglioso, ha qualche cosa del sogno. Ogni traccia d'arte è scomparsa, sembra che la pittura affiori appena sulla superficie del muro che l'assorbe, come una nebbia leggera. È l'ombra d'una pittura; è lo spettro d'un capolavoro, che ritorna. L'effetto è forse piú solenne e piú religioso, che non sarebbe se il quadro fosse ancora intatto: il corpo è sparito, ma l'anima sopravvive intera.

Cristo è nel centro della tavola, ed ha alla sua destra San Giovanni, il discepolo prediletto, il quale sta nell'attitudine di chi adora, con l'occhio attento e dolce, con la bocca semiaperta, con la faccia silenziosa, rispettosamente ma anche affettuosamente chino verso il divin Maestro, come se volesse adagiarsi sul suo cuore. Leonardo ha raffigurato tutti gli altri Apostoli con lineamenti rudi e fortemente pronunciati, perché gli Apostoli erano pescatori, operai, gente insomma del popolo; e con le loro fattezze energiche, con la robustezza dei muscoli, stanno a indicare la forza plebea della Chiesa nascente. Giovanni invece, con la sua morbida grazia feminea, coi lineamenti puri e regolari, con la carnagione fine e delicata, sembra piuttosto un angelo che un uomo, una creatura eterea piú che terrestre, poetica piú che dogmatica, il simbolo dell'amore piú che quello della fede, e sta a segnare il passaggio dalla natura umana alla natura divina.

Il Cristo porta impressa sul viso la dolcezza ineffabile delle vittime volontarie. L'azzurro del Paradiso gli riluce negli occhi. Le parole di pace e di consolazione cadono dalle sue labbra, come la manna celeste nel deserto. Le pupille, d'un colore celeste languido, e il pallore della faccia rivelano le sofferenze intime d'una croce ch'egli porta con rassegnazione convinta. Egli ha accettato ormai il suo doloroso destino, e non allontana da sé il calice amaro, in quell'ultima sua cena terrena. Si vede subito dall'incomparabile soavità del suo aspetto ch'egli è un eroe morale, la cui forza risiede tutta nell'anima. Il portamento della testa, la finezza della pelle, le dita affusolate e gentili, tutto in lui denota una natura aristocratica in mezzo alle facce rustiche e plebee degli Apostoli. Perché Gesú, se è figlio di Dio, è anche un rampollo dei re di Giuda: a una religione eminentemente spirituale, come la cristiana, conveniva un profeta dolce, bello, aristocratico, al quale i fanciulletti potessero accostarsi senza paura.

TEOFILO GAUTIER, *Viaggio in Italia.*

## 9. - La Gioconda.

Quest'immagine che sorse cosí stranamente in riva alle acque, esprime ciò che gli uomini erano venuti a desiderare nel corso di mill'anni. È una bellezza interna che si è sprigionata per imprimersi nella carne; è il deposito, cellula per cellula, dei pensieri strani, delle fantasticherie, delle passioni squisite. Ponete per un momento quell'immagine accanto ad una bianca dea ellenica o ad una bella donna dell'antichità: come vedrete quest'ultima turbarsi subitamente davanti a quella bellezza sconosciuta,

Digitized by Google

nella quale è passata l'anima con tutte le sue malattie! Tutti i pensieri, tutte le esperienze del mondo si sono impressi e modellati in essa con tutto il loro potere di affinare la forma esterna e di renderla espressiva. È l'animalità della Grecia e la sensualità di Roma; è l'assorto sogno del Medioevo con le sue ambizioni spirituali e i suoi amori fantastici; è il ritorno al paganesimo, è la sequela dei peccati dei Borgia. Essa è ben più antica che le rocce tra cui sta seduta. Come il vampiro, è morta gran numero di volte e conosce il segreto delle tombe. Ha esplorato i mari profondi e serbato intorno a sé la loro luce affiochita; ha fatto il traffico delle stoffe strane coi mercanti orientali; come Leda, è stata la madre di Elena, e, come S. Anna, la madre di Maria. E tutte queste cose, che non furono per essa che un suono di lire e di flauti, sopravvivono ancora nelle tracce delicate che hanno lasciate sulla sua carne mutevole, di cui hanno segnato le sue palpebre e le sue mani. È un'antica idea quella d'una vita universale che trascina nel suo corso migliaia d'esperienze umane;... e certo la *Gioconda* potrebbe sembrare tanto l'incarnazione dell'antica fantasia, quanto il simbolo del pensiero moderno.

WALTER PATER, *Il Rinascimento.*

## 10. - Bernardino Luini.

Egli lavorò con una semplicità costante e fortunata. Seppe unire perfettamente un animo religioso che era la vita spirituale dell'arte, con un vigore fisico che ne fu la vita corporea... Niente ha lasciato che non sia amabile, ed è forse il più equilibrato tipo del pittore italiano altamente educato, aspro al lavoro e industre, che lavorava con tutto il cuore e con tutta l'anima... Ogni sua pennellata è eterna; ogni suo pensiero è bello e puro; la sua mano si muove come irraggiando una benedizione; di giorno in giorno la sua vita si dilata in potenza e in pace; ed egli tramonta senza nubi e il suo crepuscolo stellato resta a lungo sospeso nel cielo, contro la notte.

JOHN RUSKIN, *La Regina dell'aria.*

## 11. - Lo Svenimento di Santa Caterina, del Sodoma (fig. 418).

La perla della Cappella di Santa Caterina nella chiesa di S. Domenico in Siena — e una delle più perfette realizzazioni artistiche del Sodoma, — è lo *Svenimento della Santa*, nel momento in cui riceve le Stigmate. La Santa inginocchiata, senza conoscenza e sostenuta da due compagne, è il centro d'un gruppo semplicissimo, i cui caratteri più salienti sono, fin dal primo sguardo, la verità degli atteggiamenti e il partito che l'artista ha saputo trarre dall'abito domenicano, per eseguire una mirabile sinfonia in grigio e in bianco. La soavità di quei toni morenti s'armonizza a meraviglia con la dolcezza delle espressioni languide. Una lieve stonatura è data dal pilastro troppo curiosamente screziato e dorato che taglia in due il fondo già angusto della composizione. Quel pilastro ha permesso di appoggiare il gruppo delle suore e di presentare una Santa Caterina svenuta, senza essere coricata. Con un tatto felicissimo, il Sodoma non

Digitized by Google

ha voluto rinnovare qui il bello scorcio della Vergine nella *Deposizione* dell'Accademia, perché l'impressione da produrre era del tutto differente. I lineamenti esangui e devastati di Maria abbattuta ai piedi della croce, esprimevano un tormento in confronto al quale la morte è poca cosa. Qui invece noi vediamo una giovane donna, che ha il privilegio ineffabile di ricevere nella sua carne le tracce delle piaghe del Salvatore. È la voluttà piú che il dolore, che la spezza. Non può dunque essere atterrata come la Vergine sul Calvario! L'espressione piú intenerita che sbigottita di quei tre dolci volti, strettamente rinserrati nei loro veli monacali, esprime eccellentemente quella gradazione; lo spettatore riceve l'impressione che, al risveglio da quella leggera sincope, il cuore della Santa sarà alleviato, e che vi regnerà somma gioia. Il Sodoma poteva esprimere alla perfezione quell'aspetto dell'emozione mistica, perché essa si traduce con gli stessi segni esterni che traducono l'emozione piú terrestre. La difficoltà era di adattare quei segni al carattere della scena, evitando qualunque stonatura, e l'artista vi è riuscito nel modo piú lodevole.

HENRY HAUVETTE, *Le Sodoma.*

## 12. - La missione di Raffaello.

Con la morte di Raffaello parve venisse meno un nume. Triste vedere di tanta attività lo schianto, su tanta bellezza un velo funebre; ma piú triste l'accorgersi come la superba pianta, che si era elevata in Roma e stendeva i rami frondosi a formarle corona di gloria, fosse andata di mano in mano, precocemente disseccandosi. A Roma, Raffaello aveva portato il suo proprio classicismo naturale, fatto di serenità e di equilibrio delle facoltà morali, di cultura nobilitatrice, di gaudio della vita. L'amico di Baldassar Castiglione era venuto da Urbino, come un perfetto cortegiano, ardito, senza spavalderie, buono senza ostentazione, composto senza pedanteria, elegante senza ricercatezza. Nell'Urbe aveva trovato il conterraneo Bramante, studioso di romana magniloquenza e il fiorentino Buonarroti, terribile come i suoi atleti pronti alla lotta. Da Bramante si ebbe amicizia per l'affinità delle tendenze classiche, spiranti dalla comune terra natale; da Michelangelo fu avversato. L'elegante cavaliere, il perfetto cortigiano, si trovò di fronte il gigante. Tra un corteo di letterati, di cardinali, ricoperto dai fulgori della tiara papale, il primo; torbido, chiuso in sé, dominatore solitario della Cappella Sistina, il secondo. Raffaello si avvicinò sempre piú al potente, sentí sempre maggiore la soggezione di quell'imperio; ma ogni soggezione era rinunzia a sé stesso, alla sua forza innata, al dominio dello spazio. Intorno a Michelangelo erano devoti, primo fra tutti Sebastiano del Piombo, che aveva rinunciato, per seguir lui, a Giorgione, a Venezia, agli esaltamenti coloristici; e Raffaello, veduto il Veneziano, quando ancora scaldava di fuoco le sue immagini, sentí il fascino del colore, strumento a lui di piú complessi ritmi. Sopravvenne lo studio dell'antico, la vita d'archeologo con gli Umanisti dimoranti a Roma, a togliere alle composizioni l'antica libertà, i collegamenti armonici tra figura e figura, i nastri delle linee che prima le avvincevano. Le forme si strinsero in blocchi marmorei: dai marmi, Michelangelo aveva tratto la vita; nei marmi Raffaello la chiuse.

Digitized by Google

E una volta che lo spazio come forma fu sostituito da un colorismo non sufficiente a ottener prospettiva aerea, mancò lo spazio, sia come forma, sia come colore. Ma l'Urbinate, che ha fatto inginocchiare gli uomini davanti alla soave *Madonna del Granduca*, davanti alla fulgida *Madonna di Dresda*, aveva già donato alla terra fiori di grazia e di beltà divina. L'artista che traduce il dramma della morte di Cristo in visione di bellezza e d'amore; che, nella *Scuola d'Atene*, sopra le scienze, sopra le arti liberali, esprime, concezione suprema, la divinità dello spazio, quell'artista, Raffaello, esalta l'uomo, lo raffigura sublime. Egli persegue sempre, nella vita dell'arte, il sogno di una grandezza oltre i confini dell'umana; di una dignità più solenne d'ogni magnificenza. L'Accademia sfruttò quella signorile raffinatezza, volgendo ad apparato teatrale una superiorità che veniva dell'animo superiore, ed era espressione della civiltà italiana, slancio della Rinascita di nostra gente.

L'Accademia mise in commedia ciò che era la vita; esaltò Raffaello senza intenderlo, lo copiò, l'imitò senza capirlo: la sua bellezza aveva origini profonde, e l'arte che era in lui morí con lui. Piú spontaneamente considerando, i contemporanei videro, nel divinizzatore dell'uomo, l'uomo divino: Raffaello Sanzio.

ADOLFO VENTURI, *Raffaello.*

## 13. - La sovrana misura di Raffaello.

È certo per un impeto di gelosia che Michelangelo diceva che Raffaello tutto doveva allo studio [Condivi]. Al contrario, in Raffaello ogni cosa porta l'impronta della facilità. Pare che non abbia mai dovuto riflettere per un attimo, per produrre. I suoi stessi mezzi d'esecuzione si direbbero non sottomessi ad alcun calcolo. La mano ha ubbidito, come per istinto, ad un'abbondanza d'idee prodigiose, cosí grande che la scelta era impossibile. Di tutti gli aspetti sotto i quali si può concepire una cosa, Raffaello realizzava il primo che si offriva a lui, come per sottrarsi al fastidio di prendere partito in mezzo alle ricchezze della sua immaginazione. E con tutto questo, la sobrietà piú meravigliosa, una misura costante, mai un attimo di stravaganza, di trivialità, di bassezza: non intendo dire quella bassezza che certi critici credono di vedere in un naso fatto in un modo o in un altro, o piú o meno conforme all'antico, nessuno piú di Raffaello avendo usato liberamente di tutte le forme della natura. Egli collocava la nobiltà nella proprietà d'ogni cosa, nella sua convenienza, nel giusto rapporto dell'insieme e dei particolari.

La sua dignità non è la dignità alquanto teatrale del Poussin, nella quale si ha l'impressione continua che il pittore avesse bisogno d'un certo sforzo per sostenere un tono che non gli era familiare. Non è la grazia elevata ma qualche volta leziosa di Leonardo da Vinci; è un'eleganza il cui modello non esiste; un brio pudico, se si osa cosí definirlo, una manifestazione terrestre d'un'anima che conversa con gli Dei. Non è la pompa, lo spendore d'idee, la profusione qualche volta indiscreta, dei pittori veneziani. Nelle sue disposizioni piú semplici, come nelle sue vaste composizioni piene di maestà, il suo spirito diffonde in ogni dove, con la vita e il movimento, l'ordine piú perfetto, un'armonia incantevole.

Digitized by Google

Non è mai comune. Non si trovano mai nelle sue opere figure come quelle che non so qual altro pittore chiama argutamente *figure d'affitto*, specie di riempitivi insipidi che s'incontrano in tanti quadri. Non è mai stato per lui essenziale che tutte le parti delle sue pitture fossero trattate o terminate con una cura eccessiva, perché quello scrupolo s'identifica, piú spesso che non si creda, con l'assenza di qualunque espressione. Ha solamente voluto che nulla vi fosse in esse di freddo e d'inutile, che nulla se ne potesse staccare per essere applicato a volontà altrove. È così che bisogna interpretare quella sua parola ad un curioso che gli chiedeva se fosse in grado di rendersi conto dei mezzi che l'avevano portato tanto in alto: gli rispose che a ciò era riuscito « nulla dimenticando » (1).

EUGENIO DELACROIX, *Opere letterarie.*

## 14. - La Madonna di S. Sisto, di Raffaello (fig. 434).

Secondo alcuni questo è il piú bel quadro che esista. Meglio forse si potrà dire che questa è la piú bella e la piú alta fra le Madonne, poiché da nessuna immagine di Maria par che giunga così dolce e imperiosa la voce:

« fa che le ginocchia cali »;

e non il freddo esame del critico, ma la preghiera di S. Bernardo Le è degno comento:

« Tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti...
In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate ».

Tutte le bellezze di forma, gli splendori di colore, le grazie di atteggiamento, tutte le idealità piú pure di concetto che Raffaello aveva sparso nelle sue trenta Madonne, si riassumono in questa che presenta il Bambino all'umanità perché lo adori. E questo, pur nella posa infantile, appare animato da un soffio superiore, nella fronte già pensosa e negli occhi ardenti di quella luce trionfale con che dominerà le folle e le condurrà, per la via del sacrificio, alla salute.

Maria cammina sulle nubi con Gesú fra le braccia. Dorata e lieve una gloria d'angeli Le fa corona. La Madre e il Figlio guardano coi grandi occhi aperti e severi negli occhi di chi li guarda.

Ai loro piedi S. Sisto II papa e Santa Barbara sono inginocchiati: e due angioletti (che fra le figure dell'arte sono forse fra le piú note al gran pubblico), in un atteggiamento consueto all'infanzia, guardano all'insú, in candida ingenua contemplazione. Una cortina verde si apre dall'alto.

La grande tela rimase nella chiesa di S. Sisto a Piacenza (donde il nome di Sistina) fino al 1754. L'Elettore di Sassonia Augusto III volle

1) Questa frase è stata detta non da Raffaello, ma da Nicola Poussin, il maggior pittore francese di storia, del Seicento.

Digitized by Google

formarsi una Galleria, e cercò dovunque — e naturalmente prima in Italia — opere d'arte pregevoli e rare. A Piacenza, vi fu sí, chi difese la divina Madonna e sconsigliò « lo spoglio di tanta conseguenza a danno irreparabile della città ». Ma la Madonna di S. Sisto è troppo bella, e l'Elettore non sa rinunciarvi. Don Filippo di Borbone non resiste alle sue insistenze, e la pala parte per Dresda.

Si racconta che l'Elettore di Sassonia, cercando nella sala del trono, dove volle collocarla, la luce che desse al quadro tutta la sua potenza di visione, e non trovandola che là dov'era il trono, fece rimuovere questo e Le cedette il suo posto.

CORRADO RICCI

## 15. - Il ritratto di Leone X, di Raffaello.

Fece in Roma un quadro di buona grandezza nel quale ritrasse Papa Leone, il Cardinale Giulio dei Medici, e il Cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatti sí che non colori ma oro e seta paiono; vi è un libro di cartapecora miniato, che piú vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose vi è una palla della seggiola brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa, ed il rigirare delle stanze, e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credesi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia né abbia a fare; la quale opera fu cagione che il papa di premio grande lo rimunerò: e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del Duca.

VASARI, *Vita di Raffaello da Urbino.*

## 16. - La Trasfigurazione di Raffaello.

Dipinse a Giulio cardinale de' Medici e vice cancelliere una tavola della Trasfigurazione di Cristo per mandare in Francia, la quale egli di sua mano continuamente lavorando, ridusse ad ultima perfezione; nella quale storia figurò Cristo trasfigurato nel monte Tabor, e a piè di quello gli undici discepoli che l'aspettano, dove si vede condotto un giovanetto spiritato, acciocché Cristo sceso dal monte lo liberi, il quale giovanetto, mentre con attitudine scontorta si prostende gridando e stralunando gli occhi, mostra il suo patire dentro nella carne, nelle vene e ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito, e con pallida incarnazione fa quel gesto forzato e pauroso. Questa figura sostiene un vecchio, che abbracciatola e preso animo, fatto gli occhi tondi con la luce in mezzo, mostra con lo alzare le ciglia ed increspar la fronte in un tempo medesimo e forza e paura; pure mirando gli apostoli fiso, pare che sperando in loro faccia animo a sé stesso. Evvi una femmina fra molte, la quale è principale figura di quella tavola, che inginocchiata dinanzi a quelli, voltando la testa a loro e con l'atto delle braccia verso lo spiritato, mostra la miseria

Digitized by Google

di colui; oltra che gli apostoli, chi ritto e chi a sedere e altri ginocchioni, mostrano avere grandissima compassione di tanta disgrazia. E nel vero egli vi fece figure e teste, oltre la bellezza straordinaria, tanto nuove, varie e belle, che si fa giudizio come degli artefici che quest'opera fra tante, quant'egli ne fece, sia la piú celebrata, la piú bella e la piú divina. Avvengaché chi vuol conoscere e mostrare in pittura Cristo trasfigurato alla divinità, lo guardi in quest'opera nella quale egli lo fece sopra questo monte, diminuito in un'aria lucida con Mosè ed Elia, che alluminati da una chiarezza di splendore, si fanno vivi nel lume suo. Sono in terra prostrati Pietro, Jacopo e Giovanni in varie e belle attitudini; chi a terra il capo, e chi con fare ombra agli occhi con le mani, si difende dai raggi e dalla immensa luce dello splendore di Cristo; il quale, vestito di colore di neve, pare che, aprendo le braccia ed alzando la testa, mostri la Essenza e la Deità di tutte le tre persone, unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello, il quale pare che tanto si restringesse insieme con la virtú sua per mostrare lo sforzo ed il valor dell'arte nel volto di Cristo, che finitolo, come ultima cosa che a fare avesse, non toccò piú pennelli, sopraggiungendogli la morte.

VASARI, *Vita di Raffaello da Urbino.*

## 17. - La Caduta dei Giganti, di Giulio Romano, nel Palazzo del Te a Mantova.

Fece Giulio in quest'opera, per farla piú spaventevole e terribile, che i giganti grandi e di strana statura (essendo in diversi modi dai lampi e da' folgori percossi) rovinano a terra, e quale innanzi e quale addietro si stanno, chi morto, chi ferito e chi da monti e rovine di edifizi ricoperto. Onde non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello piú orribile e spaventosa né piú naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte ed altre cosí fatte cose torcersi, e quasi per rovinare, ed i monti e gli edifizi cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dii andare chi qua e chi là fuggendo: e quello che è in quest'opera meraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio né fine, ed attaccata tutta e tanto ben continuata insieme, senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito; onde quella stanza, che non è lunga piú di quindici braccia, pare una campagna di paesi.

VASARI, *Vita di Giulio Romano.*

## 18. - La volta della Sistina.

È un'opera terribile, che non si può guardare a sangue freddo, a meno di nulla capirci. Bisogna odiarla o adorarla. Opera che soffoca e brucia. Niente paesaggio, niente natura, niente aria, niente tenerezza, quasi nulla d'umano. Un simbolismo da primitivo, una scienza da decadente,

Digitized by Google

architetture di corpi nudi convulsi, un pensiero arido, selvaggio e divorante, come un vento del sud in un deserto di sabbia.

Non un angolo d'ombra, non una sorgente a cui dissetarsi. Una tromba di fuoco. La vertigine grandiosa del pensiero delirante e senz'altra mèta che Dio, in cui andrà a perdersi. Tutto invoca Dio, tutto lo teme, tutto lo proclama. Un uragano imperversa attraverso a questo popolo di giganti, l'uragano che fa turbinare nell'aere il Dio che crea il sole, come un bolide lanciato attraverso agli spazi. Il rombo della tempesta vi circonda e vi assorda. Nessun mezzo di astrarsene. Se non si vuol odiare quella forza brutale che vi violenta, la sola risorsa è abbandonarvisi senza resistere, come le anime di Dante travolte da un ciclone eterno. Quando si pensa che quell'inferno fu, durante quattro anni, l'anima stessa di Michelangelo, si comprende che ne sia rimasto, per lungo tempo, arso fino alle sorgenti della vita, come una terra troppo travagliata che non può produrre.

Su questa volta e questi muri costruiti di corpi eroici, il cui tumultuoso brulichío e la cui potente unità evocano insieme i sogni mostruosi dell'immaginazione indiana e la imperiosa logica, la volontà di ferro dell'antica Roma, fiorisce una bellezza selvaggia e pura. In nessun luogo s'è mai visto nulla di simile. Quella bellezza ha qualcosa insieme di bestiale e di divino. Un profumo d'eleganza e di nobiltà ellenica si mesce ad un odore fulvo d'umanità primitiva. Quei giganti dai petti olimpici, dalle reni e dai fianchi enormi, « in cui si sente, come diceva lo scultore Guillaume, il peso dei visceri grevi », sono appena svincolati dalla loro doppia origine: dalla bestia e dal Dio. Una serie di disegni dell'Università di Oxford mostra a quale sorgente di realismo si ritemprava il genio astratto di Michelangelo, e di che limo plebeo [sono impastati i suoi eroi.

ROMAIN ROLLAND, *Michel-Ange.*

## 19. - Il "Giudizio,, di Michelangelo.

Il tutto essendo diviso in parte destra e sinistra, superiore e inferiore e di mezzo, nella parte di mezzo dell'aria, vicini alla terra, sono li sette agnoli descritti da S. Giovanni nell'Apocalisse, che colle trombe alla bocca chiamano i morti al giudizio dalle quattro parti del mondo; tra i quali ne son due altri col libro aperto in mano, nel quale ciascheduno leggendo e riconoscendo la passata vita, abbia quasi da sé stesso a giudicarsi. Al suono di queste trombe si vedono in terra aprire i monumenti ed uscir fuore l'umana specie in vari e maravigliosi gesti; mentrecché alcuni, secondo la profezia di Ezechiello, solamente l'ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carne mezza vestita, altri tutta. Chi ignudo, chi vestito di que' panni o lenzuola, in che portato alla fossa fu involto, e di quelle cercar di svilupparsi. Fra questi alcuni ci sono, che ancora non paiono ben desti, e riguardando il cielo stanno quasi dubbiosi dove la divina giustizia gli chiami. Qui è dilettevole cosa a vedere alcuni con fatica e sforzo uscir fuor dalla terra, e chi colle braccia tese al cielo pigliare il volo, chi di già averlo preso; elevati in aria, chi piú, chi meno in vari gesti e modi. Sopra gli angioli delle trombe è il figliuol di Dio in

Digitized by Google

maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d'uomo che irato maledica i rei, e gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno, e colla sinistra distesa alla parte destra par che dolcemente raccolga i buoni. Per la cui sentenza si veggono gli angeli tra cielo e terra, come esecutori della divina sentenza, nella destra, correre in aiuto degli eletti, a cui dalli maligni spiriti fosse impedito il volo, e nella sinistra per ributtare a terra i reprobi, che già per loro audacia si fossino innalzati: i quali reprobi però da maligni spiriti sono in giú ritirati, i superbi per i capelli e ogni vizioso per quella parte in che peccò. Sotto ai quali reprobi si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive Dante nel suo *Inferno* nella palude d'Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimostrasse; e giunta la barca alla ripa, si veggon quell'anime della barca a gara gittarsi fuora, spronate dalla divina giustizia; sicché la tema, come dice il poeta, si volge in desio. Poi ricevuta da Minos la sentenza, esser tirate da maligni spiriti al cupo inferno; dove si veggiono maravigliosi atti di gravi e disperati affetti, quali ricerca il luogo. Intorno al figliuol d'Iddio nelle nubi del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio e corona i beati già resuscitati; ma separata e prossima al figliuolo la madre sua timorosetta in sembiante e quasi non bene assicurata dell'ira e segreto di Dio, trarsi quanto piú può sotto il figliuolo.

Dopo lei il Battista e li dodici Apostoli, e santi e sante di Dio, ciascheduno mostrando al tremendo giudice quella cosa, per mezzo della quale, mentre confessò il suo nome, fu di vita privo: Sant'Andrea la croce, San Bartolomeo la pelle, San Lorenzo la graticola, San Bastiano le frecce, San Biagio i pettini di ferro, Santa Caterina la ruota ed altri altre cose, per le quali da noi possan essere conosciuti. Sopra questi al destro e sinistro lato, nella superior parte della facciata, si veggion gruppi d'agnoletti in atti vaghi e rari, rappresentare in cielo la croce del figliuolo di Dio, la spugna, la corona di spine, i chiodi e la colonna dove fu flagellato, per rinfacciare ai rei i benefici di Dio, de' quali sieno stati ingratissimi e sconoscenti, e confortare e dar fiducia a' buoni. Infine particolari ci sono, i quali con silenzio mi passo. Basta che oltre alla divina composizione della storia, si vede rappresentato tutto quel che d'un corpo umano possa far la natura.

ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelangelo.*

## 20. - Il posto di Michelangelo nell'arte italiana.

L'apparizione di Michelangelo nell'arte italiana può essere comparata ad un torrente irresistibile, le cui acque abbiano insieme fertilizzata e devastata una regione. Quel genio ha trascinato nella sua corsa una generazione intera. Fra gli artisti asserviti al suo ideale, ve ne sono pochissimi che siano usciti con onore dalla prova: la maggior parte d'essi è perita. Di botto, Michelangelo ci appare come una personalità completa, quasi spaventosa nei suoi inflessibili principii. Vede tutto con gli occhi dello scultore. Ciò che lo interessa è la forma nettamente circoscritta; inoltre, solo l'essere umano gli sembra degno d'essere rappresentato. Indifferente alle cose che ci circondano, crea una razza la cui potenza sgorga da un mondo sovrumano.

Digitized by Google

Paragonato a Leonardo, sembra un genio solitario e pessimista, al quale la natura non abbia mai concessa alcuna gioia. Una sola volta, egli evoca un corpo di donna (nella *Leda*) d'una seducente bellezza, ma non è che una distrazione del suo pensiero.

La concentrazione, la coesione intima, ecco ciò che ama! Disprezza la piacevolezza dei contorni morbidi e arrotondati. La composizione e la tensione del gesto rispondono ai bisogni della sua natura impetuosa.

Ciò ch'è incomparabile è la chiarezza delle sue concezioni, la forza con la quale mette in opera i suoi pensieri, senza brancolamenti né sforzi. Di primo tratto trova l'espressione voluta.

Quando contempliamo i suoi disegni, ci sentiamo come penetrati dal soggetto rappresentato. Michelangelo vi esaurisce il suo pensiero fino in fondo; traduce in un linguaggio chiaro tutti i segreti dell'organismo umano; ci costringe a partecipare intimamente alle sue visioni.

Ciò che è ancora piú straordinario, è che nei suoi personaggi la minima articolazione possiede una potenza misteriosa. Leggeri movimenti producono effetti d'un'impetuosità inaudita, e questa impressione è talvolta cosí immediata, che non sentiamo il minimo desiderio di ragionare sulle cause del fenomeno.

H. WÖLFFLIN, *L'arte classica.*

## 21. - I manieristi del Cinquecento.

Intorno a Michelangelo e sulle sue orme, tutti gli artisti ricercano l'effetto delle masse. Non si vuol piú sentir parlare dei principii architettonici di Raffaello. Il sentimento delle grandi armonie, dello spazio, della cadenza misurata, è estraneo a quella generazione. I personaggi s'affollano nei quadri, e gli artisti sembrano divertirsi nel seminare le contraddizioni fra la cornice che diviene troppo stretta e il soggetto che prende troppo posto. Il numero delle figure non è sempre il motivo della discordanza, perché basta una testa unica per stabilire un rapporto ibrido fra le dimensioni dell'oggetto figurato e quelle della cornice. Quando si tratta della statuaria, vediamo talvolta sculture gigantesche collocate sopra basi infime (per esempio il *Nettuno* dell'Ammannati, sulla Piazza della Signoria a Firenze).

Quegli artisti credono di scorgere la grandezza di Michelangelo soprattutto nella ricchezza del movimento. Ingegnandosi a imitare il maestro, mettono in opera, per diritto e per traverso, le articolazioni, ed evocano tutto un mondo di flessioni e di torsioni, il cui inutile sforzo ci fa gridare pietà! Nessuno pensa piú a gesti semplici, ad attitudini naturali. Accanto a questi maestri di Firenze e di Roma, che sono costretti a ricercare i movimenti piú complicati per attirare lo sguardo del pubblico sulle loro figure, non possiamo congratularci a sufficienza coi Veneti — soprattutto con l'incomparabile Tiziano — che hanno saputo conservare tanta tranquillità e misura. Il peggio si è che quei discepoli di Michelangelo pretendevano d'esser sommi Dei. Avrebbero ripudiato con indignazione i suoi rimproveri!

Quella scuola, naturalmente irrigidita nel formalismo, rinuncia ad ogni legame con la natura. Ricette e schemi: ecco le sue risorse. Quando

Digitized by Google

si vede il *Cristo al Limbo* del Bronzino, agli Uffizi, si crede d'entrare in un gabinetto anatomico.

È un arte che attinge tutto alla convenzione, quasi niente agli occhi. Le gradazioni della materia, il sentimento della morbidezza delle carni, il fascino che sprigiona la superficie delle cose, tutto ciò non esiste piú per quella generazione che non vede nell'arte se non una cosa: la scultura. Per quella gente i pittori non sono che scultori travestiti, incaricati unicamente di rendere coi pennelli il rilievo degli uomini e degli oggetti. Accecati dal loro partito preso, gettano in acqua tutta l'eredità dei loro predecessori e riducono la loro arte alla miseria.

H. WÖLFFLIN, *L'arte classica.*

## 22. - Malie chiaroscurali del Correggio.

Molto inferiore a Raffaello nella composizione, il Correggio gli è superiore nel paesaggio. Ciò si comprende, data la divinazione istintiva ch'egli possedeva di tutte le risorse poetiche della luce: perché nel dominio del chiaroscuro, il Correggio è senza dubbio il piú grande dei pittori italiani. Alcuni, Leonardo pel primo, s'erano serviti di quel linguaggio per dare maggior finezza e precisione alle loro definizioni della forma. Altri, come il Giorgione, ne indovinano il sortilegio e ne esprimono la magia, ma il Correggio ha amato il chiaroscuro per sé stesso. Amore ricompensato, perché quella musa non ha mai mancato al suo appello. Ed oltre a quanto l'atmosfera aggiunge alle sue figure, il suo genio chiaroscurale lo rende senza rivali fra i maestri del secolo, come pittore all'aria libera. La *Natività* di Brera e gli *Addii del Cristo e di sua madre*, della Collezione Benson, mostrano che egli non la cede a nessuno per esprimere il mistero, il silenzio, la crepuscolare freschezza delle prime ore dell'alba o degli estremi momenti del cader del giorno. Ugualmente è rimasto senza rivali nell'espressione agitata della lotta di parecchi fòmiti luminosi. Ciò è anche troppo visibile nella celebre *Notte* di Dresda (fig. 446). Il Correggio poi supera tutti i pittori del mondo, quando si tratta di rendere la luce del sole, come avviene in tutti i suoi soggetti della favola, e nella *Vergine di S. Gerolamo* del Museo di Parma, cosí a ragione chiamata il *Giorno* (fig. 445). È il solo quadro, fra quanti ne conosco, che renda a perfezione l'illusione della prospettiva e delle lontananze fuggenti, quel calmo bagno di luce eguale ed aerea, ravvivato da un fremito sottile attraverso un velo di bruma leggera, quello spettacolo ch'è una delle piú maestose bellezze della Natura: il mezzogiorno in Italia.

Anche nella figura, il Correggio, con la sua scienza raffinata dell'avvolgimento, e con la freschezza squisita e trasparente delle sue ombre, ha scoperto nuove fonti di bellezza. Fra i primi e meglio di tutti, ha saputo rendere l'epidermide e la vita della pelle umana. Si può dire che il popolo creato da Masaccio, con la sua tinta di terracotta, è piú grande del popolo del Correggio, perché è piú vivificante e piú tonico dare il sentimento della sostanza intima che realizzare la piú meravigliosa imitazione della sua superficie, ma quella superficie ha il suo valore; e il suo madore madreperlaceo, le sue iridescenze, quel brillío di riflessi serici che si vede nell'*Antiope* del Louvre, sono una sorgente di piaceri oltre-

Digitized by Google

modo vivi e raffinati. Senza quello studio particolare, mai l'arte avrebbe potuto raggiungere il prodigio della *Danae* della Galleria Borghese, in cui si vede un fremito scorrere sul corpo e sulle membra della giovane donna distesa, come un soffio percorre la superficie d'un'acqua calma.

B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento.*

## 23. - Il pittor delle Grazie.

Nel Correggio, niente grandi linee, niente architettura severa, non traccia di quella sublime e liberatrice bellezza. In luogo della costruzione monumentale, il raggruppamento pittoresco; invece del ritmo delle linee, il gioco armonioso della luce e dell'ombra; invece della grandezza e della purezza classiche, la grazia, il fascino. Nella gioia tranquilla di vivere, nella gentilezza, nel godimento sereno, egli rappresenta piuttosto il lato femminile della vita sensuale; e Rubens, che gli deve tanto, lo completerà presto dal lato maschile. Quando il Correggio s'avventura su quest'ultima strada, manca di serietà e di forza; ma quando si chiude nei suoi confini, è inimitabile.

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone.*

## 24. - Il " Giorno „ del Correggio (fig. 445).

Nel *Giorno* la luce esulta su stoffe dai chiari colori, su carni di giglio, su volti inteneriti e ridenti. Tutto si fa avanti per splendere e gioire. Il quadro è una lenta cascata di rose, un latte di perla che scorre e svaria. Alla succosità densa e al pingue splendore dei toni veneti, l'artista sostituisce la liquidità preziosa, il fremito perlato. Rompendola per sempre con la tecnica quattrocentesca che ripartiva le funzioni fra il segno, il colore e il chiaroscuro, egli fonde la linea, il tono e la luce in un solo incanto di raccordi segreti, di veli, d'avvolgimenti, di molli abbandoni, ora nella letizia d'un impasto cromatico, ora nel fiorire onduloso d'una forma, ora nel sorriso nettareo d'un volto. Le parole non sanno assolutamente rendere quella malía, tutta visiva e sensuale, che non si può riprovare che davanti al dipinto, coi nervi vibranti di piacere. Ci sarebbero mille cose meravigliose da notare: la linea potente del S. Gerolamo adusto che fa da quinta umana alla scena, l'atto di adorazione pieno di umiltà e di fervore di Maria di Magdala, la posa scomposta, lo scorcio cosí naturale nel morbidissimo gattesco puttino, la sovrana beltà dell'angiolo che gli sfoglia davanti la Bibbia, lo sbattimento audace e bizzarro delle stoffe, la meravigliosa profondità ottica dell'insieme, la conchiusa grotta delle figure, il paesaggio che si sveglia sotto un dolcissimo cielo mattinale... Si erra di sorpresa in sorpresa, di gioia in gioia, e si sente che quell'opera sublime, nella quale ogni particolare si smorza e adagia con tanta grazia nella pace divina dell'insieme, è semplice e spontanea come il sogno d'un fanciullo verso l'alba.

G. E. MOTTINI, *La pittura ital. da Leonardo al Tiepolo.*

Digitized by Google

## 25. - L'affresco del Correggio nella cupola della Cattedrale di Parma.

Dal 1526 al 1530 il Correggio dipinse la cupola della Cattedrale, e ci si abbandonò senza limiti al suo modo d'interpretare i soggetti superterrestri. Egli a tutto conferisce un'espressione puramente esterna, a rischio di commettere qualche profanazione. Nel centro, oggi danneggiatissimo, il Cristo accorre incontro alla Vergine, che si avanza in una massa d'angeli e di nubi. Il motivo e il momento non mancano di potenza: quel grappolo d'angeli innumerevoli che si precipitano gli uni davanti agli altri e si slanciano con passione, è senza esempio nell'arte. Quanto a sapere se non si poteva trattare quella scena in un modo piú dignitoso, è un'altra faccenda. Se era impossibile far ciò, quel groviglio inestricabile di gambe e di braccia era inevitabile; perché, supponendo che la scena fosse stata reale, diventava impossibile trattarla in un altro modo. Piú in basso, tra le finestre, vi sono gli Apostoli che contemplano la Vergine; alle loro spalle, sopra un balcone, Genii con candelabri e incensiere. Il Correggio nelle figure di quegli Apostoli incappa in un'inconseguenza: è poco naturale che, nell'eccitazione che provano, essi restino tranquillamente nel loro cantuccio. Del pari, la loro pretesa posizione non è d'una verità assoluta. Mirabili senza eccezione sono invece alcuni fra quei Genii, e anche gli angioli della cupola stessa, ma soprattutto quelli che nei pennacchi si librano intorno ai quattro patroni di Parma, seduti sulle nubi. L'impressione causata da quelle figure ha qualcosa dell'ebbrezza.

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone.*

## 26. - La musica nei dipinti del Giorgione e della sua scuola.

Per la scuola del Giorgione i bei momenti della musica che si fa o che si ascolta, il canto della voce o degli strumenti, sono i soggetti favoriti.

In mezzo al silenzio di Venezia, cosí impressionante per l'orecchio del visitatore, il mondo della musica italiana era allora in formazione. Per la scelta del soggetto, come per tutto il resto, il *Concerto* di Palazzo Pitti è ben rappresentativo di tutto ciò che ha subíto l'influenza del Giorgione, abile musicista lui stesso. E negli schizzi, come nei quadri compiuti di molte collezioni, noi ritroviamo quel soggetto in mille forme differenti. Personaggi che trasaliscono al suono della musica; musica sulla riva d'uno stagno durante una partita di pesca; musica che si mesce al gorgoglío della giarra tuffata in un pozzo; musica che si ascolta da una riva all'altra d'un corso d'acqua, o musica in mezzo alle gregge; — sempre strumenti che si accordano e volti attenti di musicisti che, simili a quelli descritti da Platone in uno suo passaggio ingegnoso, dànno l'orecchio al piú piccolo intervallo di suono, alla minima ondulazione dell'aria, o sognano sopra uno strumento senza corde e sembrano raffinare all'infinito le loro orecchie e le loro dita in un ardente desiderio di dolce musica. Oppure è forse una sola nota d'uno strumento al crepuscolo, in una camera sconosciuta, che si attraversa in mezzo a gente incontrata per caso.

Digitized by Google

Cosí in questi soggetti abituali alla scuola del Giorgione e che tutti si riferiscono alla musica o alle ore musicali della nostra vita, la vita stessa è concepita come se si trascorresse ad ascoltare musica, o una lettura di novelle del Bandello, o il rumore dell'acqua che scorre, o anche solo la voce del tempo che passa. Spesso tali momenti non sono in realtà per noi, che ore di divertimento; e ci si stupisce della beatitudine inattesa di cui i pittori hanno ornato ciò che può sembrare la parte piú vana del nostro tempo. Ma non è forse al divertimento che molti applicano il meglio di sé stessi? E soprattutto non è in simili istanti che il legame delle nostre occupazioni servili giornaliere si rilassa e le influenze benigne delle cose esterne hanno libero passaggio e pervengono sino a noi? È cosí che la scuola del Giorgione passa di frequente dalla musica ai divertimenti, che sono la musica della vita, a quelle maschere che gli uomini, come fanciulli che si travestono, mettono per darsi il diletto della commedia della vita reale, camuffati con quei vecchi costumi italiani a due colori o coperti di ricami fantastici e di pellicce, che il Giorgione ha disegnati e dipinti con tanta arte. E perché si goda la felicità in quel paese assetato, bisogna che l'acqua sia sempre vicina. Nella scuola del Giorgione, la presenza dell'acqua è un carattere persistente, quasi come la presenza della musica. È la fontana, è lo stagno, dal margine di marmo; è l'acqua che si attinge o che si versa, come la spande, con una mano coperta di gioielli, la dama della *Festa campestre* del Louvre, con l'aria d'ascoltare il rumore della sua caduta che s'intreccia al suono delle cornamuse. E il paesaggio stesso sente quella presenza perenne dell'acqua, e ne gode. È un paesaggio tutto rischiarato dagli effetti dell'acqua, dalla pioggia che di recente ha solcato l'atmosfera ed è stata raccolta dai canali erbosi. L'aria è altrettanto viva come sono vispi i personaggi che la respirano. È un'aria d'empireo, monda di ogni impurità o sozzura, in cui non fluttua un atomo estraneo al suo elemento.

WALTER PATER, *Il Rinascimento.*

## 27. - Tiziano.

Tiziano non solo riassume e sublima la Scuola veneziana: ma in arma la pittura, come Shakespeare la poesia.

Un'anima larga e tranquilla, senza i segreti tormenti dello spirito dedaleo del Giorgione; un occhio che riflette le cose nella loro cristallina tersità, nella loro inconfondibile essenza, ma le esprime vellutandole di non sai che poesia suntuosa, d'una dolcezza senza lezio o patetismo, d'una pienezza sanguigna e gioconda; un corpo di bronzo che campa un secolo, operando senza posa e moltiplicando i capolavori e i colossi, e muore stringendo con la mano robusta il pennello umido della tinta di sangue e di bronzo verde, con cui esprime la tragica *Pietà*, il suo ultimo canto di potenza e di fede; il costruttore sintetico e magnifico che tiene a guinzaglio con onnipotenza divina le masse e le luci; il colorista ideale, sobrio e lussureggiante, aspro come le rocce, tenero come le albe del suo paese, maestro a tutti i maestri, padre a genii cromatici il cui nome ci fa impallidire: al Lotto, al Savoldo, a Bonifacio, al Veronese, a Paris Bordone, al Tintoretto, al Dossi, al Rubens, al Van Dyck, al Velazquez, al

Digitized by Google

Murillo, al *Greco*;... il nettareo poeta della bellezza e della voluttà della donna, della freschezza e del sorriso del fanciullo, della maestà serena del vecchio; il piú limpido, esatto e innamorato cantore delle montagne, dei cieli, dei prati e dei boschi; il pittore che piú abbarbagliandoti col rosa e con la neve delle carni, con l'oro delle capigliature, col bronzo dei rudi muscoli virili, con lo sgargiare delle sete e con l'opulenza dei drappi, con l'acciaio forbito delle corazze e col marmo delle architetture massicce, piú ti lascia libero e sereno, come se la sua opera non fosse artificio d'intelligenza, ma spontanea fioritura d'una vita ideale; l'artista che imbandendoti le feste del senso col naturalismo piú ardito, senza veli né paure, ti diffonde nel cuore una gioia fresca da fanciullo, un piacere salubre e innocente come quello che si prova quando si addenta la pèsca carnuta o l'uva acquosa nel paradiso rustico del frutteto o della vigna: tale è Tiziano. Voluttà, cioè gioia di vivere, ma di vivere magnificamente, non nella dispensa, com'è il sogno dei borghesi pittori fiamminghi, ma in sale dorate, piene di profumi e diasprate dai riflessi del tramonto, o in parchi dalle cime affusolate o globose, che sembrano fremere al soffio del vento carico d'aromi, trapanate dal sistro delle cicale, incantate dai suoni erranti dell'organo idraulico; forza, erculea forza che si mansuefà in bellezza, la calma pressione della linfa, che turge i tronchi della foresta, l'impeto furioso della materia, arrestato dal comando dello spirito nell'attimo armonioso; uno sguardo che afferra ma non deflora, una intuizione che non lacera mai i veli iridescenti dell'apparenza, materia prima della pittura, ma giunge al palpitante cuore delle cose, serbandole vive, intatte, traversate in ogni meato dal sanguigno gorgo della vita; e colore, colore, che, come un vino estasiante, imbeve e restaura, attraverso ai pori dei sensi, l'anima.

G. E. MOTTINI, *La pittura ital. da Leonardo al Tiepolo.*

## 28. - Il ritratto di Paolo III, di Tiziano (fig. 455).

È seduto, il gran vecchio, con tutta la sua massa, in un seggiolone. Una mantella di velluto rosso ricopre il roccetto bianco. La sua testa è leggermente china in avanti. L'impressione prima che una visione prolungata di questo quadro suscita in noi, è quella d'una gran forza in riposo. Una gran forza che non lavora se non per l'Eterno, ma che sa mettere al servizio degli interessi eterni tutte le risorse temporali. Quella testa, quando la guardiamo da vicino, è terrifica. Fronte alta e larga, dietro la quale si elaborano lunghi disegni, naso cúpido a becco di corvo, grande bocca, grande barba a ventaglio, lunghe dita adunche, le quali, afferrata la preda, non la lasciano piú; occhi che la guatano, quella preda, instancabilmente. Quella testa vive immortalmente nel nostro ricordo. Poco c'importa qui l'arte del pittore, il canto del velluto rosso vicino alla seta bianca, il magnifico modellato di quella carne invecchiata e tuttavia ancora elastica, cosí minuziosamente lavorata e pure cosí larga di fattura, coi rossi umidi delle vene che affiorano, le grandi grida della luce, le voci assopite delle ombre, i bianchi placati della barba. Qui

Digitized by Google

l'espressione, l'evidenza con cui è sviscerata l'anima segreta, vincono tutti gli altri pregi: l'acuità dello psicologo ci fa dimenticare i miracoli del pittore.

VICTOR BASCH, *Tiziano.*

## 29. - Il paesaggio nell'arte di Tiziano.

Tiziano dapprima non fu paesista che per infondere nella sua arte le ebbrezze esaltate della sua infanzia trascorsa in seno a una natura radiosa. Dipingendo a Venezia, in quella città di marmo e d'acqua, creata si direbbe, per i pittori, non sembra aver preso interesse a quello sfondo prodigioso. Al di là di esso, il suo sogno ritornava alle località del suo Cadore natale, con le verdi vallate dominate da picchi selvaggi e il rombo dei torrenti sotto le alte foreste. Le sue prime pitture espressero il benessere, la gioia di vivere all'unissono con le forze benefiche. I siti ch'egli scelse sono quelli davanti ai quali ci si arresta durante la passeggiata per godere un lieto riposo. Vi è sempre in primo piano una macchia d'alberi per dar ricetto agl'innamorati. È anche in quel paesaggio che Tiziano farà giocare, sotto lo sguardo della Vergine, il Bambino Gesú e il piccolo S. Giovanni. La tenera Madonna veneziana che sognava seguendo la melodia degli angiolini musici, s'è levata dal trono in cui il vecchio Bellini l'assideva rispettosamente; è venuta a sedersi sull'erba della prateria, ed è, per il pittore, un motivo per amarla di piú l'incontrarla cosí, felice e familiare, in quei luoghi cari alla sua memoria, dove si scorgono il campanile di Pieve e le montagne del Cadore.

Ma egli attingeva alla natura immagini piú grandiose. Quando volle ampliare la composizione abituale della « Vergine col donatore », nel quadro famoso della *Vergine dei Pesaro*, suppose che essa fosse venuta a sedersi sul vestibolo del loro palazzo. Per alleare il cielo con quell'architettura, ha elevato colonne come alti fusti che si perdono nelle nubi. Il pittore montanaro si è ricordate le nubi che corrono sulle cime e si lacerano sulle creste delle montagne. Vapori piú bassi, sospesi al fianco della roccia, sono portati via dal vento delle altitudini e trascinano seco larghe ombre sui pendii. Un gran soffio caccia anche delle nuvole bianche attraverso il colonnato dei Pesaro, e in quella composizione cosí fortemente basata sopra una solida architettura, si sentono passare forze inquiete che agitano le masse scroscianti dell'uragano. Perché quelle colonne ci sembrano cosí alte? Gli è che Tiziano si è ricordato delle montagne del suo Cadore, che sorgono immutabili, in mezzo alla corsa scapigliata delle nubi, ed ha avuto presente il sentimento di prodigio che si sprigiona da quella lotta degli elementi.

La natura non lo tradí mai: essa gli presenta immagini tanto per lo spavento come per la gioia. Nell'*Uccisione di S. Pietro Martire* — tela che andò distrutta da un incendio — doveva dipingere un assassinio. L'assassino si leva sul margine d'un bosco, la vittima cade, un compagno fugge. Grandi gesti, grandi grida. È una scena rapida, violenta e disordinata. Ma l'effetto di quei gesti com'è moltiplicato dai tronchi elevati che scuotono violentemente il loro fogliame su quella tragedia! Dalla cupa foresta emana una specie di terrore, e, sopra un cielo d'uragano, si

Digitized by Google

rizzano i profili strani dei rami e delle foglie, in attitudini di spavento e di collera. Era nella tradizione che San Pietro fosse ucciso in un bosco; ma quel bosco, nel quadro di Giovanni Bellini, era né piú né meno che il grazioso boschetto in cui il piccolo S. Giovanni incontra il Bambino Gesù. Tiziano ha sentito che anche le cose avevano un'anima, e la sua pittura sa attingere ad esse tristezza o letizia per rendere i drammi piú commoventi.

LUIGI HOURTICQ, *La giovinezza di Tiziano.*

### 30. - Il ritratto del Nobile Martinengo, del Moretto da Brescia (fig. 463).

L'arte del Moretto spiega il massimo fasto delle sue luci, richiamando le piú fervide fantasie di Girolamo Romanino, in un ritratto londinese di gentiluomo in costume sfarzoso. Il tavolo e i serici cuscini e il velluto del bracciale, il berretto piumato e la veste di raso glauco, la nivea cascata dell'ermellino e la seta vecchio oro a fioroni purpurei, della cortina nel fondo, spiegano favolosa pompa di stoffe, trasformano il ritratto del nobiluomo bresciano in un angolo di sfarzoso bazar. I rivi liquido di oro pallido che scorron dalla cortina magnifica, a contrasto con l'accesa tinta dei grandi fiori, e la figura, poggiata di sghembo, con orientale indolenza, sui cuscini rosa lilla, fluiscono in correnti unisone. Il placido volto aggiunge, a quel concerto argentino di sete, il raso delle carni lambite dal freddo riverbero della cortina; figura e stoffe, arabeschi di ricamo e di luce, assimilano il singolare ritratto ad un lembo di stendardo suntuoso.

ADOLFO VENTURI, *L'arte italiana - Disegno storico.*

### 31. - Il Convito in casa di Levi, di Paolo Veronese (1).

Eccolo il grandissimo quadro di Paolo Veronese che occupò di sé il Tribunale del Santo Uffizio. Lungo tredici metri, alto sei, riempie una intera parete di una sala dell'Accademia. Lo scorcio delle sue architetture che incorniciano il cielo, il movimento delle persone che siedono alla tavola, che entrano ed escono, con l'apparizione di figure piú lontane che affollano finestre e balaustre di edifici imaginarii, tolgono ogni misura alla tela. Par che nella sala non ci sia posto che per quella festante compagnia, e le silenziose pitture degli altri veneziani devono scomparire per lasciar posto al tumulto delle cena che é nel suo pieno. La tavola é allungata sotto un loggiato a tre archi, due scale si staccano agli estremi del loggiato e completano l'armonia palladiana della costruzione dando modo al pittore di giocare con nuovi piani e nuove prospettive. È la cena in casa di Levi; Cristo è nel centro, di faccia al suo ospite fiero di un berretto rosso, di un cipiglio arrogante e di tutto lo sfarzo della casa. Gli apostoli stanno lungh'esso la tavola fino al vegliardo pensoso che tiene con la destra una coppa

1) Nell'Accademia di Venezia.

Digitized by Google

di vino ed è un degno ritratto del Vecellio, portentoso vecchio d'eroica e felice salute. Servitori vestiti di giallo vanno intorno con le coppe, schiavi moreschi vestiti di rosso premono guastade e fiasche. Ognuno degli ospiti bada a mangiare o a trincare gagliardamente, e lo scalco, ritto presso una colonna nel suo abito a strisce violette e penzolante il coltello dalla cintola, si pavoneggia come un trionfatore, mentre un turchesco in turbante regge lo sparviero sull'acciottolío dei piatti e il tintinnío dei bicchieri. Giú per una scala si avviano alabardieri cui l'arma ingombra perché anch'essi devon bere e mangiare: giù per l'altra scala due servi. Sul pianerottolo un nano con un pappagallo, un buffone con un piatto d'argento, una schiavetta (due sole donne in quel grande convito maschile) e un bracco che par sazio di tanti appetitosi profumi, di tanti avanzi e di cosí numerose portate. Poi un gatto sotto la tavola e un altro cane dietro il sedile del padrone. I convitati son già scomposti e ciarlieri proprio come se tenessero le gambe sotto la tavola da un paio d'ore. Il cielo velato è quello d'un tardo pomeriggio; vi si appoggia la sottilissima aureola di Gesù; nella luce senz'ombre risaltano i colori piú vivaci e più contrastanti, nove rossi diversi, dalla porpora allo scarlatto, gialli d'oro e di lino, l'azzurro di un giubbetto, il bianco di una manica, il candore di una pelliccia d'ermellino, l'avorio della tovaglia. La gioia rumorosa va al di là delle arcate, la vibrazione dei colori mescolata a quella dei frastuoni clamorosi esce dalla pittura, è nella piena sala. Vi par d'essere uno della brigata, di aver lasciato da un momento le mense. C'è un uomo che vi viene incontro a braccia aperte e sembra scendere giú per la scala e andarsene un po' inquieto e seccato: Paolo Veronese. Elegantissimo, vestito di un velluto verde, rasato a disegni di nodi che s'intrecciano, s'è buttata sulla spalla una stola di raso verde e si avvia.

Egli è ben riconoscibile alla nobiltà della faccia un po' sanguigna che s'incornicia nella barba e nei capelli biondo-rossi e si stacca sul goletto bianco pieghettato, chiuso sotto il mento. È veramente colui che abituato coi signori a palazzo e in villa, «usava vestiti di pregio e calzari di velluto»; nel dipingersi in primo piano su questo grande quadro s'è raffigurato senza idealizzazioni preziose e senza truccature simboliche. Non più giovane: ma visibilmente fortissimo, leggermente diradato nei capelli alle tempie, non nasconde i suoi quarantacinque anni, nell'atteggiamento palesa la serietà dell'artista arrivato, del marito e del padre sicuro della propria coscienza e fiero del proprio lavoro

RAFFAELE CALZINI

### 32. - L'Incoronazione di Venezia, di Paolo Veronese (fig. 471).

È nel ciel d'oro di quella reggia [il Palazzo Ducale], che Paolo incrostò come in un prodigioso castone, la sua *Incoronazione di Venezia*. Proiettati e bilicati in un formidabile scorcio, esseri e architetture sembrano scalare con émpito subitaneo le altitudini in cui il vento sferza. e il sole dardeggia. La Fama scende, con un tuffo violento che le scompiglia i panni e le membra, a posare il diadema sul capo superbo della Regina, assisa sopra un trono di nubi, fra due colonne immense che si

Digitized by Google

torcono a spira come fiamme coagulate. I simboli della prosperità, della forza, della potenza le seggono intorno, umanizzati in donne vestite d'oro o ignude, su la cui lauta bellezza domina spavaldo l'atletico torso di Marte. In basso, appoggiate a una loggia di marmo, le donne veneziane coi pingui seni mal costretti dai busti, le fanciulline linde come fiori, i gentiluomini, i legulei, i mercanti, i Turchi, guardano, plaudendo, la mirabile apparizione. Piú in basso ancora, dove il palazzo da racconto di fate si appoggia per lanciare nel cielo di turchese le trivellanti sue colonne, due guardie sopra enormi palafreni, due sacripanti in corazza e barbuta, caracollano in mezzo al popolo, testimone felice della grandezza del suo Stato. Festa in terra, festa in cielo. Il trionfo di Venezia, repubblica e femmina, doveva fatalmente essere la consacrazione della donna veneziana e il capolavoro di Paolo Veronese, il pittore privilegiato della luce e del fasto.

G. E. MOTTINI, *La Pittura ital. da Leonardo al Tiepolo.*

## 33. - Il Tintoretto.

Tiziano, che a Venezia chiude il Rinascimento, ancora presenta un quadro, una finestra aperta, cioè uno spazio limitato, luminoso, arioso, armonioso, delizioso, ma estraneo allo spettatore, posto davanti allo spettatore. Tintoretto invece ti circonda e t'afferra, fa di te quasi un attore del suo ordinato tumulto, cosí che a guardare una di queste tele, la Pioggia della Manna, il Serpente di bronzo, il Miracolo dell'acqua, il Battesimo di Cristo, la Strage degli Innocenti, la stessa Fuga in Egitto, lo stesso idillio del Presepe, o meglio il re dei re, la Crocifissione là nella Stanza dell'Albergo, senti intorno a te ventare il turbine dell'aria e delle figure, e i gridi di dolore o d'ira e i comandi e i pianti e gli inni e le preghiere. Ecco, davanti alla Strage degli Innocenti, passa su te il soffio e il tonfo della donna che precipita fuor della cornice sopra il suo pargolo, e il sibilo della spada che il manigoldo vibra a braccio teso. Ecco, nella Fuga in Egitto, san Giuseppe che trae l'asino per la cavezza e col piede già è fuor della tela e, se compie il passo, t'è accanto che non hai il tempo di farti da un lato per inginocchiarti. Ecco nel Miracolo dell'acqua, il piú maestoso dei tre zampilli raggiungerti fuor della brocca in cui l'assetato cerca di raccoglierlo, e il cane nello slancio t'ha appena sorpassato, e quella donna accosciata, se s'alza per porgere il catino t'urta e t'abbatte, e il vortice dentro il quale l'Eterno s'allontana nel raggiante infinito, già ti fa piegare le spalle e spalancar le braccia. Ecco, nella Crocifissione, il carnefice che tira la corda per alzare la croce col ladrone e ansima, colpirti con la spalla inarcata se non ti fai indietro, e le pie Donne svenire nelle tue braccia, rotolare, se non le sostieni, sul banco; e dal fondo ancora sopravvengono da Gerusalemme curiosi e curiosi, tra stupefatti e sgomenti, che si ode il brusío sul martellare dei chiodi, sul picchiar del becchino con la zappa nella fossa, sul comando del centurione, sul lamento del vento tra gli alberi.

Scultore stupendo coi suoi pennelli, questo pittore, è anche qui erede di Michelangelo e del suo fiero rilievo. Nel furore dell'opera egli modella

Digitized by Google

muscoli e tendini come Dio modellò montagne e rupi. La forma, la forma, il disegno, il disegno, predicava a sé stesso e ai giovani. Quando saprai il disegno, sarai padrone della pittura. Il vero non era la mèta dell'arte ma era il suo vocabolario. Né s'accontentava dell'anatomia sui cadaveri, del modello vivo sul palco, illuminato con lampade a gran colpi e schiaffi di luce, cosí da raddoppiare d'ogni muscolo il contorno, il risalto e lo scatto; ma si fabbricava da sé modelli di cera e di creta e li rivestiva di cenci e li appendeva alle travi per disegnarli di sotto in su, ché solo chi sa disegnare di scorcio è maestro, come solo chi sa dire in dieci parole quel che gli altri dicono in venti, è scrittore.

Già la pennellata di Tiziano era fluida, larga, trasparente, cosí che di velatura in velatura il rilievo prendesse profondità e morbidezza e i contorni s'addolcissero e si fondessero nell'atmosfera ambiente. La stupenda conquista, luce e aria, della pittura veneziana, sull'esempio che dava a Venezia e in laguna la stessa natura illuminando due volte le cose, con la luce del sole e con lo specchio dell'acqua, aveva raggiunto in quel pittore sovrano una delicatezza, una finezza, una carezza che anche oggi dalle tele scurite innamora. Ma Tintoretto andò oltre. Disegnare e modellare col pennello egli volle, cosí che lo spessore della pasta segnasse le luci e i rilievi e, insieme, la direzione della lunga e larga pennellata, accompagnando il chiaro sullo scuro, definisse velocissimamente la forma. Come tutti i veri creatori egli insomma si fece non solo uno stile suo ma un'arte e una pratica sue, adatte a rendere i suoi rapidi e infiniti pensieri e a seguire l'impeto del suo assalto.

UGO OJETTI, *L'arte del Tintoretto.*

## 34. - Il Miracolo di San Marco, del Tintoretto (fig. 479).

Il Santo arriva dall'alto del cielo a capofitto, precipitando, sospeso nell'aria: il suo capo è nell'ombra, i piedi nella luce; come compresso da uno scorcio straordinario, si tuffa con lo slancio, con l'impetuosità d'un'aquila. Nessuno, salvo Rubens, ha colpito a quel punto l'istantaneità del movimento, il furore del volo; davanti a questa foga e a questa verità le figure classiche sembrano rapprese, copiate da quei modelli d'accademia di cui si fissano le braccia con lo spago; si è portati via da quella ruina, lo si segue fino al suolo, ove non è ancora giunto. Lo schiavo nudo, atterrato, rovesciato sul dorso in faccia allo spettatore, da una scorciatura miracolosa non meno che quella del santo, brilla luminoso come un nudo del Correggio. Il suo superbo corpo virile muscoloso è palpitante; le guance rosa accanto alla barba ricciuta s'imporporano del piú bel colorito della vita. Le asce sono andate in schegge, senza poter toccare la sua carne, e tutti guardano. Il boia in turbante, levate le mani, mostra al giudice la sua scure infranta, con un gesto di stupefazione che lo solleva tutto. Il giudice, in giustacuore rosso veneziano, si slancia a mezzo dal suo seggio e dalla scala di marmo.

Tutt'intorno gli spettatori si curvano e si accalcano, gli uni in armature nel secolo XVI, gli altri in corazze di cuoio romano, gli altri in zimarre e turbanti barbareschi, gli altri in berrette e dalmatiche veneziane, alcuni con le gambe e le braccia nude, uno del tutto ignudo, con

Digitized by Google

un mantello sulle coscie e una pezzuola in capo, con i piú splendidi urti di luce e d'ombra, con una verità, un fulgore, una seduzione inesprimibili della luce riflessa dal negrore polito delle armature, diffusa sugli arabeschi lustranti delle sete, imprigionata nell'ombra calda delle carni, avvivata dall'incarnato, dal verde, dal giallo striato delle stoffe opulente... Una donna appoggiata contro un piedistallo, si getta indietro per veder meglio, ed è cosí viva che tutto il suo corpo freme, gli occhi parlano e la bocca sta per aprirsi. Nel fondo, architetture ed uomini affacciati su terrazze o arrampicati su le colonne aggiungono l'ampiezza dello spazio alla ricchezza della scena.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 35. - I paesaggi del Dossi.

Negli sfondi il Dossi rovescia a torrenti la sua fantasia di paesista imaginoso e fiabesco. È questa la nota piú moderna della sua arte. Insoliti lucori d'ecclisse o d'aurora boreale illuminano colli fronzuti e sconvolti, su cui incombe un tifone di nubi oscure e globescenti. Le Sacre Famiglie sono tuffate nella calda penombra verde del bosco. Il sole calante spolvera d'oro e di sanguigno montagne schiantate, con casolari, macchioni di cerri e castelli vertiginosi. Nei piani lontani d'ogni quadro si svolge qualche spettacolo che non ha nulla a che fare col soggetto, che s'insinua nel fondo come un rampicante sopra un'architettura: un torneo con barde e pennoncelli miniati, una caccia con segugi e cavalieri, una battaglia, un campo con le tende aguzze e la messe d'acciaio delle partigiane. Il Luteri trova l'espressione pittorica del panorama romanzesco, solamente suggerito dall'Ariosto e dal Boiardo, angustiati dalla povertà del loro linguaggio plastico. Le sue fantasie della terra e del cielo lo fanno il precursore grandioso di Salvator Rosa, di Brueghel Velluto e del Doré.

E che virtú di luminista e di prospettico! Capace di sciupare con scapestrataggini di esecuzione le piú belle figure, tratta il paese con una finezza e uno scrupolo da fiammingo. Precisi e bulinati come stampe, i suoi panorami sono profondi e liberi, pieni d'atmosfera e di luce, concepiti come sogni per la brillante esuberanza, ma veridici per l'osservazione dei particolari, per la serietà della costruzione spaziale. Il tempo ha alterato i rapporti, spente alcune tinte, rese stridule altre: ma quando uscirono dallo studio del pittore, quei quadri, con le aitanti figure avvolte di stoffe dai fulgidi colori e tuffate nei riflessi di smeraldo e di rame rosso della foresta, dovettero incantare il pubblico, abituato ai timidi e freddi sfondi di paese dei Quattrocentisti. Furono certo propizi allo sviluppo del suo genio spaziante e fronzuto, i dipinti e le stampe dei fiamminghi e dei tedeschi, paesisti imaginosi e minuziosi che l'Italia apprezzava (il Dürer, Luca di Leyda, il Civetta...); fors'anche egli taglieggiò la copiosa vena panoramica del fratello Battista, suo compagno e rivale. Ma meglio che costoro, stimo che fossero Giorgione e Tiziano ad illuminarlo, a schiudergli la frontiera del grande impero delle valli e delle selve, ov'egli poté scorrazzare come un paladino, col pennello in resta, scalando i picchi perduti fra le nubi e gli arcobaleni e sprofondandosi nelle selvose

Digitized by Google

forre in cui il mago tracciava pentacoli e dormivano nel bacio della luna. Angelica e Circe. Furono Giorgione e il Vecelli, anime dal largo panteismo, che gli suggerirono quel nuovo incanto. Ma mentre Giorgione s'era aggirato nei boschi di Castelfranco, cercando con ansia moderna di decifrare il sorriso dell'eterna sfinge, e mentre Tiziano aveva incassato nei fondi delle sue pitture patrizie le Dolomiti azzurre e i boschi pieni di fremiti di cicale, per esprimere la sua nostalgia di grande poeta cittadino verso il riposo e la freschezza delle cose eterne, — il Ferrarese giocondo si comportò nel grande giardino, da fauno e da pastore qual era, cogliendo grappoli e pomi, affacciandosi irrequieto a guardare dai parapetti erbosi il serpe d'acciaio delle riviere e le cupole delle sognate Alhambre, godendosi i mille colori della mascherata della vita che si sparpagliava fra i prati e le boscaglie, e afferrando, quando gli capitava il destro, le ninfa scarmigliata che scattava dal sopore meridiano.

G. E. MOTTINI, *La pittura ital. da Leonardo al Tiepolo.*

## 36. - La saliera di Francesco I, di Benvenuto Cellini.

Era ritornato il re a Parigi, ed io l'andai a trovare, portandogli la ditta saliera finita; la quale, sí com'io ho detto di sopra, era in forma ovata, ed era di grandezza di due terzi di braccio incirca, tutta d'oro, lavorata per virtú di cesello. E sí come io dissi quando io ragionai del modello, avevo figurato il Mare e la Terra a sedere l'uno e l'altro, e' s'intramettevano le gambe, sí come entra certi rami del mare in fra la terra, e la terra in fra del detto mare: cosí propriamente avevo dato loro quella grazia. Al Mare avevo posto in mano un tridente nella destra; e nella sinistra avevo posto una barca sottilmente lavorata, nella quale si metteva la salina. Era sotto a questa detta figura i sua quattro cavalli marittimi, che insino al petto e le zampe dinanzi erano di cavallo; tutta la parte del mezzo indietro era di pesce; queste code di pesce con piacevol modo s'intrecciavano insieme: in sul qual gruppo sedeva con fierissima attitudine il detto Mare: aveva all'intorno molta sorta di pesci ed altri animali marittimi. L'acqua era figurata con le sue onde; di poi era benissimo smaltata del suo proprio colore. Per la Terra avevo figurato una bellissima donna, con il corno della sua dovizia in mano, tutta ignuda; nella sua sinistra mano avevo fatto un tempietto di ordine ionico, sottilissimamente lavorato; ed in questo avevo accomodato il pepe. Sotto a questa femmina avevo fatto i piú belli animali che produca la terra; e i suoi scogli terrestri avevo parte ismaltati, e parte lasciati d'oro. Avevo poi posata questa ditta opera e investita in una basa d'ebano nero... nella quale io avevo compartito quattro figure d'oro, fatte di piú che mezzo rilievo: in queste si era figurato la Notte, il Giorno, il Crepuscolo e l'Aurora. Ancora v'era quattro altre figure della medesima grandezza, fatte per i quattro Vènti principali, con tanta pulitezza lavorate e parte ismaltate, quanto immaginar si possa. Quando questa opera io posi agli occhi del re, messe una voce di stupore, e non si poteva saziare di guardarla.

BENVENUTO CELLINI, *La Vita.*

Digitized by Google

Digitized by Google

# LIBRO SESTO

# L'ARTE NEL SEICENTO E NEL SETTECENTO

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo I

## GENERALITÀ

**§ 1. Il Barocco.** - Il paese che aveva dati Leonardo e Raffaello, Michelangelo e il Correggio, Tiziano e il Tintoretto, il Bramante e il Sansovino, aveva cominciato a rivelare la sua stanchezza creativa fin dalla metà del Cinquecento. Il barocco era alle porte (1). Latente in certe aggraziature leziose del Correggio e nella maniera dei seguaci degeneri di Michelangelo, questo stile capace di capolavori ma assolutamente incapace di misura e d'ingenuità, invase tutte le espressioni dell'arte. Il disegno divenne turgido e sovraccarico; i gesti dei personaggi fecero pompa di patetismo sbracciato. Nello schema dell'edificio, nella compagine dell'altare, nella composizione del quadro, alla semplicità classica si sostituirono l'apparato e la magniloquenza, alla regola severa successe la fantasia intemperante e stramba. Quali le cause di questa veemente commozione dello stile, di questo scoppio di vanagloria e di cattivo gusto pomposo? Molti elementi concorsero al dilagare del barocco. Anzitutto il sopravvento del gusto spagnuolo, connesso al dominio di quella nazione in gran parte della penisola. La Chiesa, fastosa e potente dopo le vittorie della Controriforma, reclamava dagli artisti la celebrazione enfatica del suo trionfo. Lo stile barocco alle origini si identifica con lo *stile gesuitico*, essendo sorte ad opera dei Gesuiti le prime chiese in cui il barocco si afferma con la magnificenza teatrale

1) La parola *barocco* deriva dallo spagnuolo *baróco*, perla di forma irregolare.

Digitized by Google

dei suoi spettacoli, con la sinuosità sensuale delle sue linee, con la ricchezza favolosa dei marmi e dei bronzi, col suo tumulto di statue patetiche, con la sinfonia abbagliante delle sue luci e dei suoi colori. L'Ordine gesuitico si rese fautore supremo e alacre diffonditore del verbo barocco, fondamentalmente romano, per tutta l'Europa. L'Italia ne fu invasa. Le varietà sono tante quante le regioni: ma la formula, è una, la mariniana: *abbagliare, stupire.* A queste cause che diremo laterali, se ne aggiunge una fortuita o fatale, e non la meno efficace: la personalità d'un grande artista, nel quale si compendia ed esalta il genio artificioso e pomposo del secolo: Lorenzo Bernini.

§ 2. **Il Settecento.** - Il barocco ebbe vita tenace, tanto per la perfetta sua adesione allo spirito dei tempi che lo crearono e vi si espressero, quanto per la bellezza reale che conteneva. Le sue fronde copiose invadono anche il Settecento, ma la foresta si muta in ameno bosco arcadico da palcoscenico, con le rocce di cartone e gli alberi di seta verde-oro. Tutto si agghinda e impiccolisce sul plasma delle mode francesi, che contrappongono alla maschilità tumultuosa del barocco la femminilità leziosa del *rococò* (1), stile che ha pure le sue bellezze, ma che si confina in un decorativismo brillante e molle, incapace com'è di costruire e di creare. Secolo di squisite eleganze, il Settecento è glorioso in pittura, per la scuola veneziana, che diede il Piazzetta, il Tiepolo e il Guardi. L'architettura eresse soprattutto bei teatri, e si compiacque nel capriccio piú che nella solidità. La scultura languí nei tardi epigoni del Bernini, finché il neoclassicismo, latente negli spiriti colti, non l'avviò verso le eleganze gelate d'un purismo che si identifica nel Canova. Il Settecento possedette, come dicemmo, un dono affascinante di grazia decorativa: seppe ornare la casa con splendori fragili e voluttuosi, fiorí di adorabili nonnulla le cornici dorate, le sagome sinuose dei mobili, il fianco serico delle porcellane.

1) *Rococò* deriva dal francese *rocaille*, lavoro di pietruzze e conchiglie.

Digitized by Google

CAPITOLO II

# L'ARCHITETTURA E LA SCOLTURA NEL SEICENTO E NEL SETTECENTO

§ 1. **L'architettura religiosa barocca.** - Abbiamo trovato il barocco piú che in germe in opere del Vignola, del Tibaldi, di Giacomo della Porta, di Galeazzo Alessi. A dir vero, le prime licenze che produssero lo scoscendimento delle inviolabili regole d'un giorno, si notano in Michelangelo, genio innovatore che non indugia ad adattare lo stile vigente ai bisogni irrefrenabili della sua fantasia e della sua passione. Dal fatto ch'egli, per esempio, ardisce capovolgere la mensola, togliendola al suo fine statico, per farne una voluta decorativa, oppure spezza i frontoni per ottenere un vigoroso gioco di contrasti lineari (Porta Pia), i suoi seguaci inferirono che si poteva tentare tutto. Il barocco trovava la sua via in queste audacie pericolose, che solo al genio fruttano il trionfo. È inutile dire a quali eccessi sia giunto questo stile, quando non lo sorreggeva nell'ideatore né il senso della misura né quello della bellezza. Ad un barocco che possiamo chiamare *classico*, e che vanta i nomi già citati e quello del Maderno, succede il barocco delle intemperanze, in cui la grandiosità è cercata con furore e confusa con la stravaganza, in cui le parti dell'edificio fanno ciascuna pompa di sé, senza curarsi dell'armonia totale, in cui tutto si contorce, si gonfia e rientra a capriccio, in cui la scultura invade coreograficamente la massa architettonica, le facciate imitano le convessità e gl'incavi degli strumenti a corda, le cupole emulano le pagode cinesi e i campanili incidono sul cielo sagome inverosimili. Al Borromini si suole ascrivere la



Digitized by Google

creazione di quello stile morboso, ma egli non difettò, quando volle, né di bellezza né di misura. Gli eccessi peggiori si ebbero a Venezia, dove l'architettura era sempre stata soggetta a criteri pittorici. La pittoricità è uno dei caratteri eminenti del barocco, meno preoccupato di edificare sillogismi di statica che di ergere paradossi pomposi di forma e di colore: pittoricità nell'abuso della decorazione; pittoricità nel sovraccarico scultorio degli altari e delle cappelle e nella ridondante affrescatura dei soffitti; pittoricità nell'impiego, per gl'interni, d'uno sfarzoso amalgama di marmi colorati e di bronzi; pittoricità nel gusto per le raggiere dorate, per le glorie dipinte o di stucco, per i giochi strani e splendidi di luce profusi dall'alto.

Roma iniziò lo stile con nobiltà e giudizio. Il *Gesù* (fig. 489 e fig. 490) è un capolavoro di ricchezza e d'armonia. Esso ci dà il tipo classico della chiesa barocca, a sala, con una navata unica amplissima e cappelle laterali. *S. Maria in Vallicella* (architetto il lombardo MARTINO LONGHI IL VECCHIO) lo ripete senza grandi varianti. Troviamo la croce latina dapprima dominante, poi le si preferisce la pianta ovale o circolare, che si presta all'amore barocco per le curve e al suo gusto teatrale, consacrato nella cupola pompeggiante, dipinta a fresco, e negli altari che si addossano alla parete, simili a trofei, con la retorica magnificenza delle loro colonne scanalate, spesso tortili, e del loro popolo gesticolante di santi e d'angeli. La pianta latina fu da Paolo V preferita per la continuazione di S. Pietro, affidata a CARLO MADERNO, di Bissone nel Canton Ticino (1556-1629), che seguí fin dove fu possibile il disegno di Michelangelo, ma che nel costruire tre cappelle per lato all'enorme navata che raggiunge la fronte (fig. 485), calpestò il progetto a croce greca del Buonarroti, di cui ripeteva invece con devota cura i grandi pilastri addossati a scanalature, il cornicione e la superba volta a cassettoni, come li aveva trovati nella campata michelangiolesca, prossima all'altare. Del Maderno è pure la facciata del Tempio, colossale e fredda (1607-14), che diminuisce l'effetto della gloriosa cupola. Il Bernini piú tardi creò la decorazione interna vistosa e volgaruccia, di statue allegoriche di stucco sulle arcate, e d'incrostazioni di marmo sulle facce interne delle lesene, decorazione che toglie a S. Pietro il fascino austero delle sue linee grandiose.

Digitized by Google

§ 2. **Il Bernini.** GIAN LORENZO BERNINI, architetto, scultore e pittore, fu il genio maggiore del barocco italiano. Egli infuse in una forma artificiosa l'ardore d'una splendida fantasia, il palpito d'un'alta intelligenza. Roma moderna è debitrice alla sua attività prodigiosa, di alcuni fra i monumenti che la rendono degna dell'antica supremazia sul mondo. Certo il Cavalier Bernino si compiacque troppo di linee curve, di spezzature bizzarre, di riempitivi teatrali, cercò nell'architettura il barbaglio delle materie preziose, nella scultura il lezio e il turgore, fu coreografico e pomposo, non rifuggí dal morbido né dal macabro — lussureggiò insomma come un meriggio d'estate, quando l'autunno è imminente. E l'autunno fu la decadenza che lo seguí, quando gl'imitatori mediocri, per emularlo nel suo volo, fecero la fine d'Icaro. Ma quanto genio in quell'instancabile ideatore di bellezze turgescenti! che miracolosa virtuosità in quell'artefice multanime che costruiva con occhi da pittore, plasmava il marmo come cera, dipingeva, era scenografo, musico e poeta drammatico!

Nacque in Napoli nel 1598 da uno scultore fiorentino. Venuto a Roma giovanissimo, vi trovò subito il favore del Cardinale Scipione Borghese che gli fece eseguire per la sua villa quattro gruppi in marmo: *Enea ed Anchise, Davide, Plutone che rapisce Proserpina, Dafne inseguita da Apollo*. Queste statue, conservate ora nella Galleria Borghese, sono, in specie le ultime due, il trionfo della virtuosità. Proserpina, vezzosa giovinetta si torce senza troppo impeto nella morsa delle braccia muscolose di Plutone. Dafne, guizzando, balza all'insú, come per involarsi nel vuoto, già inguainato il bel corpo flessuoso nella scorza rude del lauro, con le mani che fogliano come rami, con la chioma che sbatte al vento, con la bocca spalancata ad un grido disperato. Nel gruppo di Proserpina v'è una maggiore compattezza, una scultorietà piú solida; nell'*Apollo e Dafne*, la pittoricità impone prodigi al marmo e li ottiene; la straforatura audace, il chiaroscuro, la molteplicità e l'agitazione dei piani ti dànno il quadro vero e proprio. In entrambe le opere l'idealismo letterario della concezione è espresso da un realismo illusionistico che ti rende a meraviglia la carne viva, cedevole e calda, il serico dei capelli, la freschezza umida delle foglie e delle bacche.

Nel 1623 saliva al pontificato, col nome di Urbano VIII,

Digitized by Google

Maffeo Barberini, mecenate e amico all'artista. Il Bernini divenne il confidente del Papa, oltre ad essere il suo architetto e scultore e l'organizzatore delle feste e delle cerimonie vaticane. Dobbiamo all'attività del maestro durante il lungo pontificato (1623-44), alcune delle creazioni berniniane piú grandiose: celebre fra tutte il *Baldacchino di S. Pietro* (1624-33), la piú grande opera di bronzo scolpito che si conosca (fig. 486). Alto 29 metri, profuso di dorature e d'ornati, riesce a farsi dominatore negli immensi spazi incoronati dalla cupola di Michelangelo. Il baldacchino segue la forma tradizionale dei baldacchini da processione. Lo sorreggono quattro superbe colonne a turbine, scanalate verso la base, fogliate verso il capitello che sostiene una strana trabeazione di cortine a squame, sormontata da un indescrivibile fastigio a volute. L'effetto è imponente e ci dispensa dall'esame dei particolari decorativi, bizzarri e spesso di cattivo gusto. Per creare questo ciborio senza precedenti, fu saccheggiata quella specie di miniera pensile di bronzo ch'era il tetto del Pantheon. Al periodo della grandezza barberiniana si debbono pure il prospetto centrale con le logge e i lati con gli avamposti, del fastoso *Palazzo Barberini* (fig. 487), al quale avevano già lavorato il Maderno e il Borromini; le statue gigantesche e barocche e le sovrastanti logge delle reliquie, addossate ai pilastri di S. Pietro (fig. 486); la graziosa *Fontana del Tritone* a Piazza Barberini (1640), uno dei piú bei motivi fra i numerosi creati da quell'incomparabile domatore e scultore dell'acqua, che ha dotato Roma d'una fresca bellezza di marmi scroscianti e sprizzanti. Morto il suo protettore, l'artista fu incaricato di erigerne la tomba in S. Pietro, e compí il capolavoro che fronteggia, nella tribuna della basilica, l'altrettanto celebre *Monumento di Paolo III Farnese*, di Guglielmo della Porta. Il Bernini è stato rare volte piú sobrio nella suntuosità (fig. 500). Il sarcofago a volute s'erge ai piedi d'uno zoccolo massiccio di marmo, su cui siede il bronzeo Pontefice, benedicente a mano tesa, avvolto nella profluvie del manto. Sul frontone spezzato dell'arca funebre sta accovacciata la Morte, pure di bronzo, e scrive su una tabella il nome del defunto. All'arca s'appoggiano la Giustizia e la Carità, in figura di formose donne vestite di drappi turbinosi: la Carità sorregge un putto dormente, la Giustizia medita, con la spada nuda appoggiata sul braccio.

Digitized by Google

Il successore di Urbano VIII, Innocenzo X, dei Pamphili-Doria, nemici alla famiglia del defunto papa, indugiò a servirsi dell'opera del Bernini, se non lo perseguitò addirittura. Fu allora che, per esprimere la sua tristezza, il maestro eseguí un gruppo simbolico raffigurante la *Verità scoperta dal Tempo*, ora conservato nella Galleria Borghese. Al 1646, cioè ad epoca in cui perdurava la disgrazia dell'artista, risale la famosa *Estasi di S. Teresa* (fig. 499), incassata in una nicchia dell'altare dei Cornaro, opera singolare del Bernini stesso, in S. Maria della Vittoria: il capolavoro della scultura mistico-patetica del Seicento. L'angelo, giovinetto dalla morbida bellezza, che ricorda i piú belli e manierosi angeli del Correggio, colpisce con una freccia, sorridendo, il cuore della Santa, la quale s'abbandona all'indietro sul suo giaciglio di nubi, nell'ebbrezza del deliquio sacro. Le vesti della Santa s'accasciano in un dedalo di pieghe molli e sensuali. Dall'alto piove una raggiera di frecce d'oro. La musica di contrasti che freme tra il marmo candido del gruppo, lavorato con una prestigiosa morbidezza, l'oro dei dardi celesti e il marmo cupo e screziato del fondo, è assolutamente impareggiabile.

A ridare al Bernini il suo posto d'architetto pontificio, gli valse l'aver fatto trovare in una sala del Vaticano il suo progetto per la grande fontana di Piazza Navona (1647): la *Fontana dei Fiumi*. Innocenzo X lo vide, se ne innamorò e fece chiamare l'autore, si riconciliò con lui, lo gratificò d'un premio e gli commise l'opera: concezione barocca se ve n'ha una, ma abbagliante e divertente come un finale di ballo, con quel suo apparato di statue fluviali, di palme, leoni, agavi e cavalli, dominati dall'obelisco. Dal 1647 al 1653 l'artista è preposto ai lavori della decorazione della gran navata e delle sei cappelle laterali della Basilica di S. Pietro: superfici immense da coprire con un intarsio policromo a rilievi (figure d'angeli, putti, ritratti di pontefici e colombe, simbolo dei Pamphili). Ma in quell'opera smodata egli eccedette nello sfarzo materiale e non ottenne tutto l'effetto che, con un disegno piú sobrio e con mezzi meno meccanici, si poteva trarre dall'imponenza delle masse decorate. Alessandro VII Chigi, succeduto a Innocenzo X nel 1655, impegnò il Bernini in una creazione che ha del favoloso: il *Colonnato di S. Pietro* (1656-67), che è come l'abbraccio materno con cui la Basilica cristiana accoglie le folle del mondo. È

Digitized by Google

un doppio colonnato ellittico, fatto di quattro file di colonne doriche, sormontato da statue gesticolanti, d'un effetto irresistibile. Ingegnosi segreti di proporzione e di prospettiva presiedono all'insieme di quest'opera classica che, sola fra le costruzioni dell'êra moderna, è paragonabile in immensità ai colossi di Roma antica e delle metropoli d'Egitto e dell'Assiria. Nell'abside della Basilica egli ergeva intanto (1656-65) la fantastica, abbagliante *Cattedra di S. Pietro*, profondendovi tutte le risorse dello stile barocco — linee serpentine, raggiere d'oro, masse di nubi, statue colossali di dottori della chiesa, dalle cappe investite dal turbine, vertiginosi mulinelli d'angioli, policromia fastosa di marmi e di metalli — e non facendo economia né di contorsioni né di stranezze. Intemperante spesso nella scultura e nella decorazione, era invece sobrio e delicato nell'architettura. Per Alessandro VII costruí tre chiese: quella di Castel Gandolfo, a croce greca con larga cupola; quella dell'Ariccia, tonda, pure a cupola; e quella a pianta ovale, di *S. Andrea al Quirinale* in Roma (fig. 491). In esse abbondano incantevoli finezze pittoriche. La volta è a cassettoni con gruppi d'angeli o putti sulle cèntine delle finestre, collegate da eleganti ghirlande. Altra opera architettonica che rimonta al papato di Alessandro VII è la *Scala Regia*, al Vaticano, prospettiva ascendente di colonne, d'un effetto sobrio nella magnificenza. Chiamato a Parigi da Luigi XIV (1664), il Bernini vi soggiornava cinque mesi, ideando una maestosa facciata pel palazzo del Louvre, che non fu eseguita perché giudicata troppo romana di stile. Papa Clemente IX Rospigliosi gli commetteva poi la decorazione del Ponte di S. Angelo in Roma, con le dieci statue d'angeli feminei e gesticolanti che reggono gli strumenti della Passione. Fra le sue opere nell'ultima maniera, piú pesante e involuta, si annoverano il *Sepolcro di Papa Alessandro VII*, in S. Pietro, montagna di marmo dominata dalla figura del Papa genuflesso, e resa terribile e macabra dall'apparizione, fra pesanti cortine di marmo, d'un grande scheletro di bronzo che si leva dal cupo vano d'una porta, a mostrare la clepsidra al Pontefice; il ciborio per la Cappella del SS. Sacramento in S. Pietro, opera di finissimo intaglio e di brillante armonia di colore, e la statua giacente della *Beata Ludovica Albertoni*, in S. Francesco a Ripa, nella quale il maestro riprende con fortuna il tema dell'estasi dolorosa, già trattato, senza possibili compe-

Digitized by Google

tizioni, nella *S. Teresa* di S. Maria della Vittoria. A queste opere è da aggiungere una folla di statue di santi e d'angioli che popola le chiese di Roma, figure non sempre senza lezio e gesticolazione, nello scompiglio dei drappeggi enfatici che le avvolgono; e una meravigliosa galleria di *busti* che ci rivelano forse la quintessenza del genio plastico del Bernini. La realistica testa di *Costanza Bonarelli*, sua amica, nel Museo Nazionale di Firenze (1625), carnuta e ingenua, coi capelli scarmigliati e con un'espressione di stupore, palpita d'una freschezza degna del pennello di Rubens. Il busto del *Cardinal Scipione Borghese*, nella Galleria Borghese (fig. 501), d'un realismo gioviale e potente, è un miracolo di modellatura larga e disinvolta. Il marmo signoreggiato lustra come seta nelle pieghe e nelle spezzature della lauta cappa cardinalizia. L'artista ottiene insuperabilmente il senso del colore e la fluidità della pennellata, con lo scalpello e la gradina. Virtú simili hanno i busti del *Dottor Fonseca* in S. Lorenzo in Lucina a Roma, di *Francesco I d'Este*, nella Galleria di Modena, d'*Innocenzo X*, a Palazzo Doria, di *Luigi XIV*, a Versailles, del *Cardinale di Richelieu*, al Louvre. Il Bernini morí in Roma nel 1680, carico d'onori e d'anni. È difficile giudicare in blocco un artista siffatto, che lasciò tanti capolavori e si abbandonò a tanti peccati di gusto, che in opere come la *Visitazione* nel Santuario della Misericordia a Savona, fu casto di forme e commosso come un Quattrocentista, mentre in altre rasentò l'ipertrofia e la volgarità, meritandosi in buona parte le rampogne dei pedanti del neoclassicismo.

§ 3. **Architetti barocchi in Roma.** - Roma, come dicemmo, fu il luogo d'origine e il centro di diffusione del barocco. Nella capitale cristiana lavorarono alcuni fra i maggiori rappresentanti del nuovo stile. Abbiamo già nominato Carlo Maderno, architetto di polso, al quale si appuntano gli strali di chi vorrebbe S. Pietro come lo concepirono Bramante e Michelangelo. Nelle altre sue opere (*S. Maria della Vittoria, S. Andrea della Valle, S. Susanna*, ecc.) cercò soprattutto la ricchezza, ma si astenne dai turgori di cui smaniava il suo tempo. Le sue facciate hanno una pesantezza suntuosa; gl'interni rutilano d'ori e di marmi colorati. È al Maderno che si deve il progetto del *Palazzo Barberini* (iniziato nel 1624), una

Digitized by Google

delle moli piú magnifiche di Roma (fig. 487). Lo compirono successivamente il Borromini e il Bernini. Lo zio di Carlo Maderno, DOMENICO FONTANA, da Melide, sul lago di Lugano (1543-1607), architetto al servizio di Sisto V, si era reso celebre col trasporto e il rizzamento dell'obelisco di Piazza S. Pietro. Fra le sue costruzioni si annoverano il *Palazzo Lateranense* e il *Palazzo Reale di Napoli*, che, come il *Palazzo del Quirinale*, in Roma, opera solo in parte di lui (vi lavorarono il Ponzio, il Maderna, il Bernini e il Fuga), valgono piú per la mole che per l'originalità del concetto architettonico. — L'unico che si possa accostare al Bernini, anche se non troppo da presso, per la ricchezza della fantasia e per l'originalità audace, fu il suo contemporaneo e acido rivale, FRANCESCO BORROMINI, di Bissone sul lago di Lugano (1599-1667), nipote di Carlo Maderno. Studiò in Roma con quest'ultimo ed ebbe consigli dal Bernini, che doveva poi odiare. La frenesia barocca si scatena con quest'uomo, in tutto il suo stravagante ardore. Ma un innegabile senso di bellezza vale quasi sempre a fargli rimettere i peccati, le bizzarrie e quasi le beffe d'un'immaginazione senza freno. Riconoscendo i difetti della sua arte, nemica della tradizione, riprovando la sua fobia per la linea retta e continuata, il suo gusto accanito per l'accartocciamento, per l'ondulazione capricciosa, per l'ornamento grottesco, noi dobbiamo far giustizia ad un artista che disseminò a piene mani ciò che il classicismo rigido non era piú capace di infondere nelle sue costruzioni: la vita. Il Borromini è un po' il Rubens dell'architettura: come lui turgido e impuro, come lui pieno di fascino e di slancio. La sua carriera incomincia con *S. Carlo alle quattro Fontane*, la cui fronte è un miracolo d'intemperanza pittoresca. Il capolavoro è la facciata di *S. Agnese a Piazza Navona* (1645-50) (fig. 488), tanto deplorata dai gelidi classicisti della fine del Settecento, per le rientranze curve e per le torri ellittiche, sormontate da cappelli cinesi, mentre è una delle facciate piú pittoresche ed eleganti di Roma (1). Altra graziosa stravaganza borrominiana è il *Campanile di S. Andrea delle Fratte* (fig. 493), con la bella edicola corinzia circolare, su cui poggia una lanterna a cariatidi, culminante

1) L'interno, a croce greca, bellissimo e lussuoso, fu rifatto da C. Rainaldi.

Digitized by Google

in uno stemma ultra-barocco. Il Borromini si superò in stranezza nella cappella poligonale del Palazzo della Sapienza, che arieggia nell'interno, nel senso dell'altezza, la forma dell'ape araldica dei Barberini. La cupola finisce in una lanterna poligonale a lati curvi, su cui poggia una guglia appuntita, a spirale, simile al pinnacolo d'una pagoda birmana. Ricordiamo che il Borromini fu preposto da Innocenzo X per il rifacimento barocco di S. Giovanni in Laterano. Inutile dire che svisò del tutto l'originaria basilica. Uomo di passione, egli visse combattivamente. La sua arte è una sfida allo spirito conservatore.

Nomineremo ancora fra gli architetti che ornarono Roma di eleganze barocche, CARLO RAINALDI, romano (1611-1691), che rifece l'interno di S. Agnese del Borromini ed eresse *S. Maria in Campitelli*, con la facciata carica di colonne pittoresche, e con l'interno dalla prospettiva illusoria e suntuosa; PIETRO BERRETTINI da Cortona, che ritroveremo come facile e fantasioso pittore decorativo, seguace del Borromini nei progetti architettonici, autore fra l'altro della ricostruzione felice di *S. Maria della Pace*, col classico portichetto semicircolare della facciata e con gl'ingegnosi artifizi che dànno l'illusione della grandezza nell'interno poligonale; il bolognese ALESSANDRO ALGARDI (1602-1654), abile scultore e autore della *Villa Pamphili* e del suo parco e della maestosa facciata di *S. Ignazio* (l'interno du ideato dal Domenichino); e il padre ANDREA Pozzo da Trento, valentissimo prospettico e decoratore audace di soffitti e cupole, autore della sfarzosa *Cappella di S. Ignazio* al Gesú (fig. 492), che abbiamo riprodotta come modello della decorazione chiesastica secentesca.

§ 4. **Il barocco nelle altre regioni d'Italia.** - È difficile caratterizzare il barocco nelle sue forme regionali. L'anima è una sola: le forme variano, s'intrecciano, s'imbevono di elementi locali, di personalità diverse. A Venezia il dominatore è BALDASSARRE LONGHENA (1598-1682), scolaro dello Scamozzi, ma tanto di lui piú vivo e piú ardito. Il Longhena s'appoggia per i suoi voli secenteschi all'organismo classico sansoviniano, concede tutto alla fantasia, ma senza perdere contatto con la logica strutturale e col buon gusto. Dallo specchio tremolante delle acque sorge come una meravigliosa apparizione la chiesa di *S. Maria della Salute* (1631-87) (fig. 496),

Digitized by Google

a pianta centrale con cappelle proiettate verso l'esterno, sormontata da una cupola grandiosa, a cui fanno da contrafforti vigorose volute che alludono nell'intenzione dell'artista, con la loro forma d'immani conchiglie, alla regalità e alla protezione della Madonna veneziana sul mare. La ricca facciata ad arco di trionfo, con manifesti caratteri palladiani, è fiancheggiata da due prospetti architettonici con pilastri incassati, nicchie e frontoni. Un popolo di statue anima la mole accidentata, piena di rientranze e d'aggetti, incandescente al sole come una strana creazione di candido corallo (1). La stessa esuberanza dinamica di forme, d'ombre e di luci, lo stesso fremito di ornati opimi, nella facciata del magnifico *Palazzo Pesaro* sul Canal Grande (1660-82) (fig. 494), che il Longhena non condusse oltre il primo ordine, ispirato evidentemente alla *Libreria* sansoviniana, e sovrapposto ad un bugnato a diamanti. Questo e il *Palazzo Rezzonico*, d'una decorazione meno folta, lasciato pure interrotto dal Longhena dopo la costruzione del piano nobile, sono di gran lunga i piú bei palazzi secenteschi di Venezia, degni nipoti, nella loro esuberanza scenografica, dei prodigi del gotico e del Rinascimento. Tanta bellezza è dovuta al genio personale del Longhena: ché intorno a lui infuria il barocco (e piú volte travolge anche lui), nelle forme piú assurde e vanagloriose. Sulle facciate delle chiese il SARDI e il TREMIGNON creano baccanali d'ornamentazione enfatica. Negl'interni la policromia marmorea dilaga, finge tappezzerie e tronfi panneggi, gli altari s'impennano su colonne a spira aggregate, gli stucchi e le statue salgono fino al soffitto, congesto di figure.

A Torino impera la strana e spesso geniale maniera del padre teatino GUARINO GUARINI, di Modena (1624-1683), che costruisce il *Palazzo dell'Accademia delle Scienze* e il *Palazzo Carignano*, con la facciata di laterizio ondulata, aperta in finestre dalle barbare incorniciature. Gli equilibrismi vertiginosi e bizzarri delle sue cupole a lanterna, di *S. Lorenzo* e della severa *Cappella del Sudario*, nella cattedrale di Torino, non vanno disgiunti da un dono potente di fantasia e da un'abilità consumata nel suscitare e nel graduare gli effetti di luce.

1) L'idea della Chiesa della Salute non fu ispirata al Longhena dal *Sogno di Polifilo* del Colonna, come si credeva, ma da un disegno del *Libro d'architettura* del Labacco, pubblicato in Roma nel 1557.

Digitized by Google

A Genova predominano sulle facciate dei palazzi le esuberanti decorazioni di stucco. Gl'interni delle chiese sono particolarmente fastosi. A Milano gli eccessi dello stile barocco non si accentuano: misura e sobrietà informano le opere di FRANCESCO MARIA RICCHINI (1583-1658), in specie il classico cortile del *Palazzo di Brera*. A Bologna il padre MAGENTA costruisce il teatrale e suggestivo interno del *Duomo di S. Pietro* (il coro è del Tibaldi). Firenze, esaurita, stanca di creare, non produce che opere mediocri, come la fastosa e gelida *Cappella Medicea* di S. Lorenzo, di MATTEO NIGETTI, e il tetro e nudo *Palazzo Corsini*. Un'ondata di fresca linfa invade invece le numerose costruzioni barocche di Lecce, fiorite, spagnoleggianti, che valsero alla città il titolo di *Firenze del rococò*, mentre non si tratta che d'una leggiadra e originale variante del barocco. Lo stile frondoso assume forme locali senza grande originalità in Napoli. A Palermo la pittoricità della decorazione è maggiore, e nella forma spagnolesca perdura qualcosa della fantasia ornamentale arabo-normanna.

§ 5. **Gli scultori barocchi.** - La scultura, padrona boriosa d'ogni suo mezzo tecnico, ma ligia all'architettura che s'incorporava la sua soverchiante fioritura, predilesse, com'era naturale, gli effetti pittorici, i gesti coreografici, gli sbattimenti dei drappeggi, le virtuosità squisite e leziose della fattura, i prodigi dell'elaborazione materiale, come l'avvolgere le figure di sottilissimi veli o di reti marmoree. Il barocco non era ancora provocante nelle opere del toscano Pietro Tacca, vigoroso bronzista, già nominato fra i discepoli del Giambologna. FRANCESCO MOCCHI, di Montevarchi (1580-1648), allievo come lui del maestro di Douai, precorre in certo modo il Bernini, com'è visibile nell'enfasi potente dei due monumenti equestri a Ranuccio e ad Alessandro Farnese, sulla piazza maggiore di Piacenza. Uno squisito, intenerito realismo informa la verginale figura giacente di *S. Cecilia*, sotto l'altar maggiore della chiesa omonima in Roma (fig. 502), capolavoro del MADERNO, che vi incontrò la sua ora d'ispirazione soave e commovente, nel riprodurre il corpo decollato della Santa, quale fu ritrovato nelle catacombe, nel 1599. Dal 1620 al 1680, il principe dispotico della plastica fu il Bernini, il cui verbo, emanando da Roma *caput mundi*, si diffuse in tutta Italia e penetrò in Francia, in

Digitized by Google

Germania, in Austria e in Spagna. La sua attività di scultore ci è nota. I discepoli si fecero un dovere di accentuare ancora le brillanti iperboli del loro maestro. Fra tutti spiccano per misura e personalità il bruxellese FRANCESCO DUQUESNOY, detto il FIAMMINGO (1594-1643), abile modellatore di putti e autore della *S. Susanna* in S. Maria di Loreto a Roma, una delle sante meno gesticolanti e piú sinceramente compunte della tumultuosa statuaria romana secentesca; e ALESSANDRO ALGARDI, da Bologna, già lodato come architetto, e che si può considerare un pittore carraccesco (usciva dalla loro scuola), che adoperi l'altorilievo marmoreo come modo d'espressione. Tecnico virtuosissimo, come tutti gli scultori del '600, crea un quadro magistrale nel teatrale rilievo o gruppo addossato, della *Cacciata d'Attila*, in S. Pietro in Roma, ove i mille particolari dell'agitata scena si fondono in un insieme né trito né discorde.

A Venezia, invasa da cattivi scultori forestieri, il barocco s'ingoffò sino alla truculenza macabra del monumento del doge Giovanni Pesaro in S. Maria dei Frari, con l'apparato mostruoso di negri-cariatidi e di scheletri reggi-tabelle, incorporato nell'architettura massiccia ideata dal Longhena; o si esaltò a freddo nelle contorsioni e negli svolazzi della tomba del patrizio Francesco Morosini, in S. Nicolò da Tolentino, del genovese FILIPPO PARODI, vero rebus d'allegorie adulatorie.

Genova, verso la fine del secolo, diede un'arte originale nella scultura in legno colorato di A. MARIA MARAGLIANO (1664-1741), che popolò le chiese della città di gruppi d'altare pittoreschi e senza gonfiezza: estasi di santi, Assunte, glorie, crocefissi.

A Napoli la scultura declinava in fredda virtuosità che culminò, verso la metà del Settecento, nelle statue illusionistiche della Cappella di S. Severo: il *Cristo morto*, avvolto nelle pieghe tormentate d'un sudario, la *Pudicizia*, velata, il *Disinganno* che si districa da una fitta rete: puri e semplici pazientini manuali, che chiedono tutto il loro pregio alla difficoltà tecnica superata.

A Palermo invece raggiava la fresca plasticità degli stucchi decorativi di GIACOMO SERPOTTA (1656-1732), profusi negli Oratorii delle compagnie di S. Francesco, di S. Lorenzo (fig. 503) e di S. Cita, come ghirlande viventi di putti grassocci e giochevoli e di giovani donne dalla bellezza casta e ubertosa. L'inventi-

Digitized by Google

vità, la modellatura rapida e carezzosa, l'eleganza lieta proprie del Serpotta, ci portano fuori dal tronfio Seicento, ci fanno respirare uno degli olezzi piú freschi del secolo senza albagía che gli succede.

§ 6. **L'architettura nel Settecento.** - La reazione al barocco si cominciò a sentire verso la fine del Seicento. Fu come il rilassamento che tien dietro ad una lunga giornata di tumulto e di sovraeccitazione. L'architettura si spogliò dei suoi tumidi ornamenti e ne assunse di sobrii e aggraziati. Le linee classiche riapparvero nella loro semplicità, ingentilite, o si sposarono alle volute civettuole del *rococò*, spirante lusinghiero dall'affatturata Francia, che aveva creato quello stile coi cincischi del barocco italiano. L'ornamentazione fiorí straordinariamente, rivolta in specie ad abbellire gl'interni dei palazzi principeschi e patrizi e dei teatri. Il senso dell'illusorietà, che regnava negli spiriti, si manifesta nell'impiego largo di specchi che moltiplicano ingannevolmente la magnificenza degli ori e la vastità dello spazio (fig. 505). Il secolo della musica e della commedia volle i teatri comodi e splendidi, non piú per la sola corte, ma per un'aristocrazia numerosa e per una borghesia che ama divertirsi e coltivarsi. Decoratori, pittori, scenografi, prospettici, architetti, i GALLI BIBBIENA da Bologna, GIOV. MARIA, FERDINANDO, ANTONIO, vivono gloriosi nella storia del teatro italiano. Per i trionfi canori di esso crearono sedi d'una fantasmagorica ricchezza, in patria, in Austria e in Sassonia (1).

A Roma si continuava a costruire con grandiosità. Lo provano l'imponente e pittoresca gradinata della Trinità dei Monti, costruita da FRANCESCO DE SANCTIS e da FRANCESCO SPECCHI, fra il 1721 e il '25, e la *Fontana di Trevi*, opera d'una decoratività superba, la cui ideazione prima è forse berniniana, ma che deve il suo esistere a NICOLA SALVI romano (1699-1751). Il fiorentino FERDINANDO FUGA (1699-1780) ergeva la facciata a due ordini di *S. Maria Maggiore*, tutta classica, massiccia e imponente, ma barocchegiava con eleganza nel Palazzo della Consulta. Giova qui ricordare che Roma possedeva già un esemplare di tardo barocco, precorrente in molte forme il rococò,

1) Antonio costruí il magnifico *Teatro comunale* di Bologna.

Digitized by Google

nel bellissimo *Palazzo Doria*, la cui facciata (1690) (fig. 497) è il capolavoro di GABRIELE VALVASSORI. Nulla di piú grazioso e ricco delle finestre a frontone bizzarramente ricurvo e spezzato, con la loro decorazione di conchiglie e colombe. I portoni, sormontati da valve frastagliate, sono fiancheggiati da colonne corinzie che, invece dell'acanto, recano nei capitelli, i gigli araldici dei Pamphili.

A Venezia l'architettura, dopo un resto di bollore barocco e d'imitazione del Longhena, si dà, come pentita dei suoi eccessi, ad un classicismo teoretico e bigotto, che, in nome di Vitruvio e del Palladio, moltiplica fredde e vuote rapsodie accademiche. Il barocco illeggiadrito (*barocchetto*), si va mutando in insinuante, voluttuoso, cinguettiero rococò, nelle sale e nei gabinetti dei palazzi patrizi, ove gli stucchi invadono quel tanto delle pareti e dei soffitti che non è preso dagli specchi o dalle vaporose pitture incassate (fig. 504).

Il maggiore architetto del secolo, don FILIPPO IUVARA, messinese (1685-1735), allievo in Roma di Carlo Fontana, dà il tono all'architettura piemontese settecentesca: classica senza esser morta, aggraziata senza lezio. Lavorò prima nella sua città natale, poi andò a Torino ov'ebbe il titolo d'architetto di corte. Se la Torino del Seicento è tutta guariniana, la Torino settecentesca è intonata alla signorile sobrietà del Iuvara. Egli la dota dell'imponente fronte a colonne del *Palazzo Madama*, nel cui interno costruisce l'ingegnoso e monumentale scalone a due rampe che si uniscono in un ballatoio. A poca distanza dalla città, crea, per la delizia del principe, il *Castello di Stupinigi* (fig. 506), a pianta bizzarra, con l'ariosa facciata, d'uno stile che fonde in un'inesprimibile freschezza motivi francesi e italiani. Sul colle di Superga edifica poi la celebre Basilica (fig. 498), con la sua cupola di perfetta purezza e maestà, e col prònao corinzio, modello di decoratività severa. Al Iuvara succedette, come architetto del re di Piemonte, BENEDETTO ALFIERI (1700-1767), zio del poeta tragico, che costruí i bei teatri Carignano e Regio a Torino, e che si sbizzarrí a dare alla sua chiesa di Carignano la pianta a ventaglio.

A LUIGI VANVITELLI, nato a Napoli da padre olandese (1700-1773), spetta la gloria d'aver dotato l'Italia del suo papazzo reale piú grandioso: la *Reggia di Caserta*, edificata per Carlo III, con le facciate severe in cui è proscritto ogni accenno

Digitized by Google

barocco (fig. 495), con lo scalone d'onore d'una incomparabile magnificenza prospettica, e col magnifico parco in cui si moltiplicano come in un giardino fatato le vedute amene o grandiose, le cascate, le fontane e i giochi d'acqua.

§ 7. **La scultura nel Settecento.** - Poverissima di spiriti e di forme fu nel Settecento la scultura, che si liberò dal contorsionismo barocco, solo per cadere nella gelata compostezza dello stile neoclassico. Il rianimatore della plastica inerte fu ANTONIO CANOVA, spirito duplice, del quale, mentre si deplorano il purismo intransigente e le teatralità frigida e letteraria, non si può che ammirare il portentoso possesso della forma, tale che la forma diventa elemento di commozione di per sé stessa, indipendentemente dalla sostanza che esprime. Antonio Canova, nato in pieno secolo XVIII, se ne respira l'aroma sensuale nelle opere sue piú vive e belle, trascende la visione di quell'epoca nell'aspirazione al bello ideale e nel sentimento eroico, ingredienti della nuova estetica erudita e cerebrale. Diremo di lui come del corifeo italiano dell'arte napoleonica.

§ 8. **Le arti minori.** - Impossibile catalogare l'infinita varietà delle arti minori e applicate. Nel Sei e nel Settecento la tecnica era all'apogeo. Nessun artista lavorò il marmo meglio del Bernini o dell'Algardi, o il bronzo come il Tacca. Il magistero tecnico prendeva la mano all'arte: esempio le statue velate o irretite di Napoli. Del pari, lo stucco, il legno, il musaico, il conserto di pietre dure eran trattati con mano maestra. L'architettura mobilitava per l'immensa fronda decorativa, scultori, bronzisti, marmorini, musaicisti, intarsiatori, stuccatori, intagliatori di legno. Fra questi ultimi ricorderemo ANDREA BRUSTOLON, di Belluno (1662-1732), che intagliò in ebano o in bosso un subisso di mobili, cornici, gruppi allegorici, statue e pale d'altare, in uno stile ridondante ma fantastico e vigoroso; e FRANCESCO PIANTA, che bisogna vedere nelle figure grottesche adornanti gli stalli della Sala maggiore della Scuola di S. Rocco in Venezia.

Il mobile, come suole, sposò le forme dello stile vigente: tronfio e altezzoso nel Seicento, si fece fragile, civettuolo, tutto curve e moine nel Settecento. Intagli e dorature ne accentuarono l'eleganza, profusi anche sulle cornici degli invadenti

Digitized by Google

specchi, in cui si rifletteva la fantasmagoria degli stucchi e delle pitture. Verso la metà del Settecento si diffuse il gusto per la decorazione cinese.

La ceramica produsse squisite fragilità nelle porcellane di Vinovo in Piemonte e di Capodimonte a Napoli (fig. 507). Si plasmava in *biscuit*, sull'esempio delle celebri officine sassoni, un'infinità di gruppetti e statuine galanti o burlesche, scenette di genere, maschere, ecc.

L'incisione all'acquaforte, coltivata nel Seicento dal RIBERA, da SALVATOR ROSA, dal CASTIGLIONE, dal fiorentino STEFANO DELLA BELLA, creò piú tardi briose fantasie pittoriche per mano del PIAZZETTA e del TIEPOLO e limpide vedute veneziane ad opera del CANALETTO. Il maggiore incisore del secolo XVIII è GIOV. BATTISTA PIRANESI (da Moiano presso Mestre - n. nel 1720, m. nel 1778), che incise con un potere trasfigurativo sovrano numerose vedute di Roma antica e moderna (fig. 540) e lasciò il suo capolavoro in una serie d'*interni di carceri*, all'acquaforte, d'una grandiosità irreale e incubica.

Digitized by Google

## Capitolo III

# LA PITTURA NEL SEICENTO

**§ 1. Le reazioni al manierismo.** - Verso la metà del Cinquecento, come vedemmo, erano già palesi nella pittura i sintomi della decadenza. Artificio e freddezza di sentimento cercavano ad alleate la magniloquenza e l'esagerazione. Alcuni facevano del Michelangelo e del Tintoretto in caricatura, altri scimmiottavano il fare classico di Raffaello. Si era smarrito il senso dei problemi del chiaroscuro e del colore; alla pittoricità vera si era sostituito uno strano amalgama di forme pseudo-sculturali, intrecciate e disposte secondo canoni architettonici pedanteschi. Miserrime le idee, nullo il senso della verità; ad ogni altra fonte d'ispirazione, sostituita l'imitazione; tirannico il culto del nudo eroico e del drappeggio di scuola. Abbiamo già parlato dei michelangiolisti di Roma e di Firenze, gelidi pedanti o improvvisatori alla grossa. Qualche artista che invece era portato alla dolcezza e preferiva al tagliente del disegno le sfumature del colore, cercò la salvezza nell'arte morbida del Correggio: ma la grazia di lui, passando in teste comuni, diventò languidezza e affettazione. Ci fu un solo pittore che, sulle orme dell'autore della *Notte*, seppe lasciare qualche opera viva: ed è Federico Fiori da Urbino, detto il Baroccio (1528-1612), attivissimo in Roma, a Perugia, a Genova, e celebrato ai suoi tempi come un Dio della pittura. Oggi ci fastidiscono i suoi lezi, l'affastellamento barocco delle sue composizioni, quell'eleganza ricercata, il vitreo e lo sfioccato della sua materia pittorica, l'abuso perenne di rosa gelati e di ci-

Digitized by Google

nabri, di lividi e di verdi nelle carni. Tuttavia un quadro del Baroccio — il *Presepio* dell'Ambrosiana (fig. 508), o l'*Ultima Cena* del Duomo d'Urbino, o la *Madonna del Popolo* degli Uffizi — ci seduce quasi sempre pel modo suggestivo con cui il pittore illumina le figure, che, come dice bene Guido Battelli, « paiono da un lato arrossate da bagliori di fiamma e dall'altra soffuse d'un azzurro lume lunare ».

Sorgeva intanto a Firenze, ove piú infuriava il cattivo michelangiolismo, un gruppo di pittori che cercava un'arte piú sincera e piú libera. SANTI DI TITO, allievo del Bronzino, LUDOVICO CARDI, detto il CIGOLI (1559-1613), CRISTOFANO ALLORI (1577-1621) si adoperavano per sostituire al bugiardo apparato di forza e di furore, la calma e la dolcezza fiorentina del buon tempo antico, e al disegno tirannico la carezza del colore. La loro pittura eclettica è alquanto superficiale. Il capolavoro della scuola è la *Giuditta* di Cristofano Allori (fig. 509), che unisce alla serietà delle piú belle cose di Andrea del Sarto uno splendore di colori quasi veneziano. Anche i successori di quei maestri dànno una boccata d'aria alla pittura fiorentina, condannata al chiuso accademico. Nominiamo tra i piú originali e vivi FRANCESCO FURINI (1604-1649), che ebbe la vena dei nudi vezzosi, il culto della forma sana e pienotta, e GIOVANNI MANNOZZI, detto GIOVANNI DA S. GIOVANNI (dalla terra natia in Valdarno - n. nel 1592, m. nel 1636), brioso e fantastico decoratore di chiese di Firenze e del Palazzo Pitti.

§ 2. **Il Caravaggio e la riforma naturalistica.** - La pittura, legata allo scoglio del manierismo, fu liberata con violenza da un artista potente e brutale che insorse contro la tirannide dei pedanti con un impeto da castigatore: MICHELANGELO MERISI, da Caravaggio, in quel di Bergamo (1569-1610), chiamato il CARAVAGGIO. La sua vita è piena di travaglio e di violenza. Lo trovate a Milano ove studia non si sa con quale maestro; a Venezia, dove si forma sui grandi coloristi (Tiziano, il Savoldo), e s'imbeve del loro realismo trasfigurato dalla visione pittorica; a Roma, dove conosce prima la miseria, poi il successo, ma d'onde è costretto a fuggire, per aver ucciso. Eccolo poi a Napoli ed a Malta. In Sicilia va di città in città, disseminando opere e creando alunni. Poi è di nuovo a Napoli. Scampato dalla prigionia e ferito, muore miseramente di feb-

Digitized by Google

bre malarica e d'insolazione sulla spiaggia deserta del Tirreno, presso Porto Ercole, mentre cercava di raggiungere Roma. La sua arte è, come la sua vita, cupa, selvaggia, senza sorriso. Egli si rituffa di proposito nella realtà piú ignobile e graveolente. Prende i modelli nel trivio e nella bettola. I suoi santi sembrano facchini, i suoi angeli monelli o corrigendi. Si chiude a lavorare in un sotterraneo, ove fa piovere guizzi di luce crudi e urtanti da una feritoia o da una lanterna invisibile, concentrandoli su una spalla o su un volto patibolare, sulla piuma d'un berretto o sul manico d'una chitarra. La visione naturalistica crassa e violenta del Caravaggio, plausibile nei quadri di costume, sostituisce, nella pittura sacra, al falso idealismo dei manieristi la brutalità profanatrice. La Vergine e S. Anna, nel quadro della Galleria Spada a Roma, sono due ciociare intente ad aggomitolare e cucire. La caduta di S. Paolo a Damasco, nella tela di S. Maria del Popolo (fig. 510), si risolve in un incidente di bottega da maniscalco. Cristo, nella celebre *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana (fig. 511), è un uomo del volgo, portato al sepolcro dai suoi compagni vigorosi e brutali. Nella *Vocazione di S. Matteo*, in S. Luigi dei Francesi a Roma, vediamo null'altro che biscazzieri spavaldi in un intenso gioco d'ombre e di luci notturne. Il *Martirio di S. Matteo*, nella stessa chiesa, non fa valere che toraci e pettorali di manigoldi ignudi in una cripta, che si agitano intorno al corpo stramazzato d'un vecchio. Ciò, quanto all'ispirazione. Come pittore, il Caravaggio è un maestro superbo. La realtà bruta è attaccata da lui con un possesso della fattura e con un senso pittorico cosí ricco da farci pensare alle piú belle e solide obbiettivazioni della pittura veneziana e dell'olandese. Se nell'opera d'arte si può prescindere dal carattere di essa e giudicare il suo valore formale e di suggestione senza tener conto degli scopi a cui è destinata, la monumentale *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana e la drammatica *Morte della Vergine* del Louvre sono da considerare fra i capolavori piú autentici dell'arte italiana. L'invenzione nuda e concisa, la costruzione piena d'originalità, la bellezza degli scorci e dei nudi, la cruda forza delle teste senili, la grazia degli angioli, delle ragazze e dei putti, il colorito d'una suntuosità veneziana, tuffato con singolare sprezzo nella tenebra rotta da duri barbagli, il mirabile gioco del chiaroscuro, la fiamminga diligenza nel ritrarre stoffe, fiori, liuti e violini:

Digitized by Google

altrettante doti che il Caravaggio possiede in sommo grado e che lo affermano di gran lunga il maggior pittore italiano del Seicento. Né è a dirsi che gli mancassero il senso della bellezza fisica e il dono dell'eleganza spontanea: basterebbero a provare i tesori della sua sensualità i meravigliosi angeli e le tante teste di donna d'una purezza da cammeo, che s'incontrano nei suoi quadri, e soprattutto quell'*Amore vittorioso e ridente* del Museo di Berlino, corpo nudo e scultorio di forte fanciullo del popolo, che s'apre come un fiore all'ombra di due vispe ali pennute e che si direbbe dipinto da un veneziano che abbia la forza plastica del Bernini. Privo di cultura e di autocritica, il Caravaggio ebbe il torto di curarsi solo della verità. La disse, è vero, con superba evidenza: ma talvolta la scambiò con una retorica, allora nuova, di modelli triviali e di luci fittizie, che tolse spontaneità e freschezza a molte sue creazioni, mentre apriva l'adito alle imitazioni volgari che dovevano sommergere per un secolo la pittura in un buio di pece e condannarla alla celebrazione truculenta del brutto e dell'atroce. Tuttavia è bastevole gloria per un artista l'aver ricreato da solo, rigettando tutte le suggestioni circostanti e per virtú esclusiva d'una vocazione pittorica irresistibile, una nuova estetica del disegno, del colore e della luce. Per virtú del Caravaggio, si ricominciò a disegnare e a dipingere dal vero. Il grande spettacolo della vita, muto per le falangi dei manieristi, si riaprí per la gioia degli occhi e per la contemplazione dello spirito.

§ 2. **La scuola napoletana.** - A Napoli, ove perseverava una fiacca eco di Raffaello, importatovi dai suoi seguaci Andrea Sabbatini e Polidoro da Caravaggio, la nuova maniera detta *tenebrosa*, creata dal Merisi, fece breccia impetuosamente. Il maestro era vissuto parecchio tempo nella capitale partenopea. Il suo verbo ispido fu predicato nella città del Viceré da uno spagnuolo: GIUSEPPE RIBERA, chiamato dai contemporanei lo SPAGNOLETTO (n. a Xativa nel 1588, m. nel 1652). Fissatosi a Napoli, dopo un duro tirocinio e guadagnatosi il favore dei grandi e del pubblico, il Ribera divenne il tirannico dittatore dell'arte e il capo intransigente dei pittori di quella città, che, uniti in fazioni pugnaci, minacciavano di ferro e veleno gl'intrusi (fra gli altri, Guido Reni e il Domenichino, chiamati nel 1630 a decorare la cappella di S. Gennaro, ebbero da subire

Digitized by Google

le loro violente persecuzioni). Il Ribera è un *anticlassico* per eccellenza. Il suo realismo, sostenuto da un disegno di crudele forza, si compiace nelle scene di martirio o di ascetismo fanatico. Sembra ch'egli non si sia accorto del gaio sole della città incantata in cui viveva. Le sue ombre sono fuliginose, tetro il suo chiaroscuro, ispida e violenta la pennellata. Le deformità, le anomalie fisiche, i guasti della carne logorata dagli anni gli ispirarono capolavori. Qualche volta rivela il suo amore pel Correggio in fresche sinfonie d'argento, d'azzurro e di rosa, come la *S. Agnese* della Galleria di Dresda: ma la sua anima si gode nell'ombra del mondo anacoretico o fra i muscoli contratti, le grida e i rantoli dei martirii cristiani (fig. 512). Di questo pittore, spagnuolo di carattere e di tendenze, ma italiano d'educazione artistica, di residenza e d'influsso, i nostri musei posseggono molte opere: S. Gerolami d'avorio vecchio, S. Sebastiani trapassati dalle frecce, Sante Marie Egiziache selvagge, S. Bartolomei al palo e Belisari canuti. Napoli, com'è naturale, ha alcune fra le cose piú belle di lui. Il suo *Bacco* al Museo Nazionale, è uno sbornione panciuto che fa la siesta all'ombra dei pampani. Nella Certosa di S. Martino, accanto alle vacue ornamentalità del Lanfranco e di Luca Giordano, le concezioni dello Spagnoletto, dalla grafia dura, dalle ombre fumose, dall'estro sprezzante, fanno l'effetto di orridi squilli in un concerto lezioso. La sua *Deposizione dalla Croce*, nel Tesoro di quella chiesa, opera d'una sinteticità che rasenta il classico, è indimenticabile per lo scorcio del Cristo nerboruto che s'accascia al suolo in un vivido raggio.

Intorno al Ribera s'agita la coorte dei caravaggisti intransigenti, i *tenebrosi*, che si fanno beffe tanto degli ultimi michelangiolisti quanto degli accademici bolognesi. ANIELLO FALCONE dipinge violente battaglie; GIOV. BATTISTA CARACCIOLO, detto il BATTISTELLO (1570-1637) si aggira nel realismo tetro del Ribera quando accarezza le rughe e le ciocche fluviali del *S. Onofrio ignudo* della Galleria Nazionale di Roma, ma realizza un capolavoro di libertà formale e di umanità pensosa quando, nella *Lavanda dei piedi*, della Certosa di S. Martino a Napoli, fa vivere e gestire, in un sorprendente gioco di raggi solari trasversali, un gruppo d'uomini del popolo in tuniche e mantelli dimessi. Il suo discepolo MASSIMO STANZIONI (1585-1656) tempera il naturalismo dello stile del Battistello con

Digitized by Google

morbidezze e patetismi tolti ad Annibale Carracci e a Guido Reni.

L'insegnamento del Ribera perde molto della sua ispidezza, passando attraverso allo spirito brioso e bizzarro di SALVATOR ROSA, uno dei maestri napoletani piú originali e immaginosi, e certo il maggiore fra i paesisti italiani del secolo XVII. Nacque all'Arenella presso Napoli, nel 1615. Nel 1635 era a Roma. Poi alternò la capitale pontificia con Napoli. Stette dieci anni in Toscana, e finí con lo stabilirsi definitivamente a Roma, dove morí nel 1673. Filippo Baldinucci nelle sue *Vite* ha narrato con fresca grazia la biografia di questo pittore dal temperamento di comico, che recitava la farsa a carnovale in una compagnia di dilettanti gran signori, scriveva le pungenti *Satire*, contro i poeti turgidi e i cattivi pittori, e dipingeva con una vena vivacissima la storia sacra e profana, la favola, l'allegoria, il grottesco, il paesaggio, le marine e le battaglie (fig. 530). Salvator Rosa è improvvisatore nato: di rado la sua pittura è solida e ponderata, non mai noiosa e scolastica. La sua dote piú viva è il talento di paesista, piú immaginoso che osservatore, o portato ad aggiungere molto con la fantasia ai bei motivi fissati sul taccuino dal vero (fig. 513). La sua visione volgeva al romantico, all'orrido, al temporalesco: cupe gole di montagne con un cielo notturno spaccato dal lampo, agguati di banditi in una foresta di querce abbattute dal fulmine, marine in burrasca, solitudini boscose con grotte e cadute d'acqua, scene di congiura o congreghe di streghe in una forra illuminata da un bieco chiarore. Talvolta dipingeva con tersità quasi olandese porti di mare coi cordami e le altrezzature dorati dal sole. Il *Porto* della Galleria Pitti è una meraviglia di pittoricità decorativa, un modello in tono sereno, del *paesaggio composto* fatto di verità e di poesia. Salvator Rosa creò quella che divenne per quasi due secoli specialità napoletana: il *vedutismo*, la pittura paesistica spiccia e d'effetto, con macchiette vivaci. Il suo pennello non conosce indugi né leccature. Molti artisti lo imitarono: uno solo lo avvicinò, ma per esagerarlo: il Magnasco.

A Salvatore era compagno ed emulo DOMENICO GARGIULO, detto MICCO SPADARO (1612-1679), che dipingeva con molto gusto boschi fronzuti, marine, gruppi di lazzaroni e folle formicolanti. È rappresentato nel Museo Nazionale di Napoli da

Digitized by Google

due tele curiose di costume: una *Scena della Rivoluzione di Masaniello* e la *Peste del 1656*.

Col Novelli e Mattia Preti, due fra i maggiori artisti meridionali, torniamo nella pittura di stile e nel caravaggismo. PIETRO NOVELLI, detto il MONREALESE (1603-1647) primeggia in Sicilia per i doni d'una tempra pittorica superiore, coltivata dai contatti con l'arte del Caravaggio, del fiammingo Van Dyck (che fu a Palermo e vi lasciò un capolavoro, la *S. Rosalia*), del Ribera e del Velazquez. È un artista sempre severo, d'un rilievo vigoroso, d'una grave e ricca poesia di colore. Il Novelli non abbandonò mai la Sicilia: e le sue opere ornano le chiese e i conventi dell'isola. La piú nota è la grandiosa tela dell'ex-monastero dei Benedettini a Monreale, *S. Benedetto che benedice i pani* (fig. 514). MATTIA PRETI, detto il CAVALIER CALABRESE (1613-1699), è molto piú spettacoloso ed esterno. Nella sua formazione hanno parte i luministi e i coloristi maggiori d'ogni luogo e tempo: il Caravaggio e il Correggio, i veneti, il Guercino e Rubens. Nei due *Conviti* del Museo di Napoli (fig. 515), e nel *Concerto* della Galleria Doria in Roma, ci abbaglia con la ricchezza veneziana dei motivi, con lo sfarzo della composizione, col giuoco alacre delle luci che irrompono nella tenebra caravaggesca sulle masse vivacemente colorate e mosse. Altro bel colorista della metà del Seicento è BERNARDO CAVALLINO, di Napoli (1622-1654), che tratta i soggetti sacri come scene della vita corrente, ma con delicata visione, con eleganze lineari ed espressive, e con una sensualità ingenua e fresca di toni giallo dorato, verde smorto e azzurro canoro, fusi od opposti con molta bravura.

La pittura napoletana ricadde nel manierismo per opera di un pittore straricco di abilità e di fantasia, ma povero di coscienza artistica: LUCA GIORDANO, di Napoli (1632-1705), detto LUCA FA PRESTO, celebre per la furia del dipingere. Fu messo allo studio presso il Ribera: ma, datosi ai viaggi, prese qualcosa da tutti, da Raffaello, dai Carracci, da Pietro da Cortona, da Mattia Preti, dai veneziani e dal Correggio. Non ostante la gaiezza del colore e la fantasia agile e scintillante che fa di lui un Ovidio della pittura, Luca Giordano non è mai altro che un facile e verboso decoratore, capace d'improvvisare in tutti gli stili, ma raramente pronto a dir cose proprie. I suoi capolavori sono le grandi decorazioni murali, nelle quali profonde le

Digitized by Google

audacie barocche: il soffitto d'un salone del Palazzo Riccardi a Firenze (1682) (fig. 516), con la deificazione dei príncipi della Casa medicea, in un frastuono d'allegorie mitologiche nel gusto frondoso e adulatorio dell'epoca; i vasti affreschi dell'Escuriale e del Buen Retiro presso Madrid, e l'abbagliante volta del Tesoro di S. Martino a Napoli, col *Trionfo di Giuditta*, dipinto, si dice, in tre o quattro giorni, dall'artista piú che settantenne.

§ 4. **La pittura a Genova** - La maniera caravaggesca fece fortuna anche a Genova, definita giustamente dal Dami, « porto di mare pittorico di prim'ordine ». Prima uno scolaro di Raffaello, Pierin del Vaga, vi aveva importato il decorativismo classico del suo maestro (pitture nel Palazzo Doria). Con l'abbondante LUCA CAMBIASO (1527-1585), dotato di finezze stilistiche e di grazie di colore, ma troppo imbevuto d'influenze romane e fiorentine, si entra in pieno eclettismo. Indi la pittura genovese subisce lo stile tenebroso dei caravaggisti, al quale si contrappone la benefica influenza di ANTONIO VAN DYCK, il grande maestro anversese, che risiedette in Genova dal 1621 al 1624 e fornì superbi ritratti a quell'aristocrazia. Uno dei migliori rappresentanti della scuola, BERNARDO STROZZI, detto il CAPPUCCINO GENOVESE (1581-1644), deriva dal Caravaggio il suo intenso naturalismo e in buona parte dal Van Dyck gli splendori della tavolozza. Riparleremo di lui trattando della pittura veneziana che egli seppe rinsanguare. È pure genovese uno dei piú abili pittori d'animali del Seicento, BENEDETTO CASTIGLIONE, detto il GRECHETTO (1610-1670), il cui tocco è sempre fiammingamente fine e accurato e i cui toni caldi e sapidi ricordano Tiziano, i Bassano e il Van Dyck. Il Castiglione incise con bravura (come Salvator Rosa e il Ribera) all'acquaforte. Ritroveremo a Roma, come uno dei migliori ritrattisti italiani e uno dei piú insigni decoratori barocchi, un genovese: GIOV. BATTISTA GAULLI, detto il BACICCIO (1639-1709).

§ 5. **La riforma dei Carracci.** - Contro il manierismo intestardito nella sfibrante ripetizione dei modelli di Raffaello e di Michelangelo, e del pari contro la riforma naturalistica del Caravaggio, si levò, verso la fine del Cinquecento, una scuola di pittori bolognesi che intendeva salvare l'arte dalla rapida corruzione, con l'innesto di sieri vitali, estratti con sapiente

Digitized by Google

eclettismo dai grandi maestri del passato e dai presenti che si ritenevano grandi. È la scuola dei CARRACCI, fondata da Ludovico Carracci in Bologna. I Carracci, che furono una famiglia e una tendenza — LUDOVICO (1555-1619), e i suoi cugini AGOSTINO (1557-1602) e ANNIBALE (1560-1609) — elevarono a canone estetico il prendere il buono da tutti, il disegno e la composizione da Raffaello, le ombre e il colorito da Tiziano e da Paolo Veronese, la purità e la dolcezza nel grandioso dal Correggio e, con qualche riserva, la terribilità da Michelangelo (1). Era un metodo che, nelle mani d'un Pietro da Cortona o d'un Luca Giordano, avrebbe dato frutti d'alabastro. Ma i Carracci erano gente riflessiva, pieni di reverenza verso i loro modelli, e disegnatori scrupolosi dal vero e anatomisti sul cadavere. Così produssero una pittura corretta e nobile, che ha solo il torto di mancare di volo e d'immediatezza, d'essere troppo infarcita di buona cultura e piuttosto simile ad oratoria che a pittura vera e propria. Nel 1590 fondarono nella loro città l'*Accademia degli Incamminati*, la prima creata in Italia, dalla quale uscirono poi pittori che divennero famosi specialmente per il loro patetismo e per l'abbondanza della produzione: tali Guido Reni, l'Albani e il Domenichino. Il verbo dei Carracci si dif-

1) La formula dell'eclettismo carraccesco è riassunta in un famoso sonetto di Agostino, nel quale qualche critico ha voluto vedere, senza troppo fondamento, una satira contro gli artisti senza originalità.

*Chi farsi un buon pittor cerca e desia,*
*il disegno di Roma abbia alla mano,*
*la mossa coll'ombrar veneziano,*
*e il degno colorir di Lombardia.*

*Di Michel'Angiol la terribil via,*
*il vero natural di Tiziano,*
*del Correggio lo stil puro e sovrano*
*e di Rafael la giusta simmetria;*

*del Tibaldi il decoro e il fondamento,*
*del dotto Primaticcio l'inventare,*
*e un po' di grazia del Parmigianino.*

*Ma senza tanti studi e tanto stento,*
*si ponga solo l'opre ad imitare,*
*che qui lasciocci il nostro Niccolino.*

Il Tibaldi, citato per il *decoro e il fondamento*, è *Pellegrino Tibaldi*, lombardo, celebre architetto e decoratore michelangioleggiante; il *Niccolino* dell'ultimo verso è *Niccolò dell'Abbate*, aiuto del Primaticcio e pittore mediocre. Qui l'intenzione satirica è evidente.

Digitized by Google

fuse rapido per tutta Italia, e fu l'antidoto del naturalismo, la reazione idealistica agli eccessi degli infatuati della truculenza e della tenebrosità. Esaminata adesso, la produzione di quei caposcuola e dei loro fedeli seguaci, fa spesso l'effetto d'un decoroso surrogato della pittura. Le mancano del pari il soffio divino e l'umanità umile e profonda. I pittori bolognesi sono troppo in pompa magna, troppo orgogliosi, vogliosi sempre di dare un saggio della loro scienza e della loro audacia.

I tre direttori dell'Accademia degli Incamminati erano spiriti placidi e arguti, nemicissimi d'ogni eccesso, eclettici nel ben vivere come lo erano nella concezione dell'arte. Ludovico era il piú anziano e ponderato. Dipingeva quadri religiosi di bella serenità o di compassata veemenza, esprimendovi il suo amore per le morbidezze coloristiche del Correggio e per l'aura argentina o bionda dei Veneziani. La sua squisita *Madonna degli Scalzi* della Pinacoteca di Bologna (fig. 519), sembra, nella musica dei dolci grigi e dei diafani bruni, un Veronese smorzato e soffuso di melanconia. Suo cugino Agostino, era un sottile teorista, un'anima incline al pensiero e alla tristezza. Le sue pitture sono letterarie e fredde, anche la celebre *Comunione di S. Gerolamo* della Pinacoteca di Bologna, quadro che fu modello al Domenichino per un'opera analoga fortunatissima (1). Primeggia sul cugino e sul fratello minore, Annibale, il piú dotato, il piú personale, il piú vivace dei tre. La sua pittura religiosa fonde abilmente il Correggio (suo idolo) col Veronese, Tiziano con Michelangelo, Raffaello con la verità studiata da vicino, e il purismo col barocco. Sincera e fresca è una sua vena di classicità, che esprime la Bibbia e la mitologia con una tipica grazia illustrativa che ricorda il Raffaello delle Logge Vaticane. Annibale è l'inventore del *paesaggio storico*, che non è piú uno sfondo o un riempitivo, ma sta da sé, sebbene egli vi introduca qualche favola o storia, mimata da piccoli personaggi (Galleria Doria a Roma). Infine Annibale è un grande decoratore. Già aveva lavorato in collaborazione coi fratelli a dipinger le sale dei palazzi Fava e Magnani in Bologna. Il suo capolavoro lo compí decorando, per il cardinale Odoardo Farnese, la sala grande del Palazzo Farnese di Roma, con soggetti

1) Agostino Carracci produsse molte bellissime incisioni che traducono quadri del Correggio, del Tiziano, del Tintoretto e del Veronese con una certa libertà.

Digitized by Google

tolti a Ovidio e a Teocrito (1). Da Michelangelo in poi non si era piú visto niente di simile, quanto a senso architettonico, a ricchezza e logica di membratura. Descrivere quel complesso è dar fondo alla mitologia e al vocabolario della pittura ornamentale. Finte architetture grandiose dal rilievo vivente, riquadri o lunette in cui la favola si snoda in rabeschi di figure grecamente ridenti o romanamente gagliarde; e ovunque putti e atleti, giganti petrigni e cherubi, maschere, ghirlande di frutti e medaglioni color del bronzo. E nel bel mezzo, tra i due vividi fregi del *Trionfo di Galatea* e d'*Aurora e Cefalo*, lo stupendo *Baccanale*, che abbiamo riprodotto (fig. 517), coi suoi nudi ubertosi, con le sue carni di neve o di bronzo, con la sua agitazione dionisiaca di sileni, di ninfe, di putti, di capri e di tigri. La colossale decorazione della Galleria di Palazzo Farnese, che costò otto anni di lavoro (1596-1604), fu pagata ad Annibale Carracci *cinquecento scudi d'oro*. L'artista si avvilí molto dell'affronto e cadde in melanconia. Visse gli ultimi anni tormentato dalla gotta e morí povero.

§ 6. **I grandi discepoli dei Carracci.** - La scuola dei Carracci istruí artisti di gran fama: Guido Reni, il Domenichino, l'Albani, il Tiarini e il Guercino.

Guido Reni, di Calvenzano, presso Bologna (1575-1642), si è reso celebre coi suoi santi dal fervore troppo esternato, con le teste di Cristo coronate di spine e guardanti all'insú con occhi languenti e lacrimosi, con le Lucrezie romane e le Cleopatre, addobbate da gran dame dell'epoca, che si puntano il pugnale o si depongono l'aspide sul petto incipriato. Questo pittore alla moda, che fu l'idolo del pubblico di Bologna e di Roma, ha prodotto un'infinità di quadri sacri e mitologici, rivelandovi una grazia tutta sua, fatta di purismo formale, di culto di Raffaello e della statuaria antica, d'espressioni languide e intellettualistiche e di toni che hanno il pallore e il lindo della cera. Fra le sue opere piú celebrate si ricordano la *Strage degli Innocenti*, composta e raffaelleggiante (fig. 518), la *Madonna della Pietà*, e la *Madonna del Rosario* (fig. 520), pagine grandiose e sentimentali, nella Pinacoteca di Bologna; l'*Au-*

1) Fu in quell'opera aiutato dapprima da Agostino, poi da pratici di poco valore.

Digitized by Google

*rora* dipinta a fresco nel Casino Rospigliosi in Roma (1610), che spira un aroma di grecità alessandrina, di serenità raffaellesca e di colorito veneziano; l'*Assunta*, nella Chiesa di S. Ambrogio in Genova; le mistiche figure di *S. Andrea Corsini* e di *S. Bernardo di Chiaravalle*, in estasi (Gall. Barberini in Roma e Uffizi); e l'*Atalanta e Ippomene* del Museo di Napoli. Il Reni, sempre eccellente disegnatore, non ha forse mai creato un rabesco lineare piú stupendo che quello dei due flessuosi corpi giovanili ignudi che, in quest'ultimo quadro, sono sorpresi nell'impeto della corsa, in un molle fluttuare di veli e di chiome. Commuove pensare che forse l'opera piú profonda di quel raffinato esteta, di quel Canova della pittura secentesca, è un ritratto semplice e sincero di sua madre (fig. 521).

L'alunno prediletto di Ludovico Carracci era DOMENICO ZAMPIERI, anch'esso bolognese, detto il DOMENICHINO (1581-1641). Adolfo Venturi lo definí acutamente « un'ingenua anima di quattrocentista sperduto nel Seicento ». Questo pittore sincero e guardingo, affastellato e classico, paganeggiante e intimamente devoto, spira un'aura di bontà e di primitività rinfrescante, percettibile attraverso il tumulto e l'artificio formale che la moda gl'imponeva. Anche lui, in teloni smisurati, come il *Martirio di S. Agnese* o la *Madonna del Rosario* della Pinacoteca di Bologna, accavalla le figure, fa il truce, il colossale, il sentimentale e il dolciastro: ma dissemina in particolari bene in vista la sua istintiva ideazione candida e amorosa: bellissimi puttini, teste viventi di popolane, espressioni di stupore e d'ingenuità su volti di graziose giovinette. La sua opera sacra piú famosa è l'*Ultima comunione di S. Gerolamo* (1614), nella Pinacoteca Vaticana, quadro in cui riflessività e ispirazione vanno di pari passo. Fra le sue concezioni fantastiche o pagane, brillano d'una grazia alquanto decadente la *Sibilla Cumana* della Galleria Borghese (fig. 523), che in fondo non è altro se non una bella donna del Seicento, certo letterata e musicista, vestita di sfarzoso drappo rosso e cinta d'un turbante; e la *Caccia di Diana*, di quella stessa galleria, mitologia piena di amenità arcadica, con tutto un saltellío, in un paesaggio ovidiano, di vezzose ninfette che tirano d'arco, corrono sull'erba, trattengono molossi, si bagnano supine in un ruscello. Il Domenichino lavorò copiosamente a Roma: affrescò con un realismo colorito e pittoresco nella cappella di S. Nilo a Grotta-

Digitized by Google

ferrata, decorò il coro e i pennacchi della cupola di S. Andrea della Valle e la cupola di S. Carlo ai Catinari. Invitato a Napoli per frescarvi la Cappella del Tesoro nel Duomo, non poté compiere il lavoro, ostacolato dalla feroce cabala dei pittori locali. Nella decorazione della cappella, lasciata incompiuta da lui, gli successe il parmigiano GIOVANNI LANFRANCO (1581-1647), fra tutti i carracceschi il piú retorico e vanaglorioso.

Altro alunno dei Carracci e piú spiccatamente di Ludovico, è FRANCESCO ALBANI, bolognese (1578-1660). Questo pittore lieto e fortunato, che colse facile gloria a Bologna, a Firenze e a Roma, si specializzò nella mitologia galante e arcadica. Venere, Diana e Salmacide sono circondate nei suoi quadri da ghirlande di putti che saltellano e giocano nelle folte ombre e nelle praterie d'un paesaggio pastorale (1). La Galleria di Brera possiede la piú bella fra quelle corone d'amorini in baldoria, e la Galleria di Torino, in quattro tondi, l'illustrazione amenissima, con un'infinità di figurine di Dee, di putti, di Venti, di Naiadi e di Tritoni, dei *Quattro Elementi* (fig. 522). L'Albani dipingeva anche la storia sacra, ma con sentimento frivolo e mondano, facendo le Madonne simili a dame di corte e gli anoioli damerini. Al sentimento agghindato corrisponde nelle sue gpere il colorito levigato, dalle trasparenze rosee e dalle armonie fiacche.

Eminentemente drammatico è invece un altro seguace dei Carracci, il bolognese ALESSANDRO TIARINI (1577-1668) che, autore d'una *Deposizione* tragica e poderosa, nella Pinacoteca della sua città, si rivela nella maggior parte delle altre sue opere pittore prolisso e frettoloso e portato alla teatralità ed alla truculenza di moda ai suoi tempi.

Al GUERCINO (GIOV. FRANCESCO BARBIERI, da Cento, presso Ferrara, nato nel 1591, m. nel 1666) aveva insegnato a dipingere un modesto pittore centese, Benedetto Gennari. Il giovane andò poi a Bologna e completò la sua educazione artistica nella scuola di Ludovico Carracci. Dopo una sosta a Roma (1621-23) che gli rivela il Caravaggio, si ritira nella sua cittadina natale e vi resta per vent'anni, producendovi numerose opere. Nel 1642 lo troviamo a Bologna, dove ormai il campo

1) È fama che a modello per i suoi quadri l'Albani prendesse la propria moglie e i numerosi bambini, e che copiasse negli sfondi gli angoli pittoreschi dei parchi delle sue ville.

Digitized by Google

è tutto suo, essendo scomparso il rivale Guido Reni. Il Guercino volle emularlo, e produsse molte opere che ripetono di Guido i preziosi aggraziamenti e il colore languido e fiacco. Egli è pittore abbondantissimo come i suoi colleghi carracceschi, e oscilla fra il sentimentalismo di moda e un istintivo gusto realistico quasi veneziano che gli fa introdurre nelle composizioni piú volutamente severe, vivaci figure prese dal vero, in specie popolane e begli adolescenti. Una predilezione per i giochi violenti d'ombra e di luce, già sensibile nelle opere giovanili, mirabilmente chiaroscurate e illuminate, lo portò, quando risiedeva in Roma, nel raggio nero del caravaggismo e gli guadagnò l'iperbolico titolo di *mago della pittura*. Cosí la scuola dei Carracci, che era sorta per combattere il realismo violento e l'illuminazione notturna e artificiosa dei seguaci del Caravaggio, trovava nel Guercino l'uomo in cui era possibile l'amalgama delle due tendenze avverse. Il gigantesco *Seppellimento di S. Petronilla martire*, della Pinacoteca Capitolina di Roma (1622) (fig. 526), pala d'altare d'ispirazione cupa e fredda, ma la cui esecuzione ha una potenza degna del Tintoretto, è la sua opera piú vasta e il suo capolavoro del periodo romano e tenebroso. Nel 1621 aveva dipinto a fresco, per commissione del pontefice Gregorio XV, l'*Aurora che scaccia la Notte*, nel soffitto del Casino Ludovisi a Roma. Il carro della Dea, trascinato al galoppo da due focosi cavalli pezzati, si slancia nel cielo, sopra una piattaforma di vapori, fra voli di amorini e sciamate di rose. Il Guercino è rude e impetuoso nel librare le masse e nello sbattere le zone della luce e del colore. In confronto con la sua *Aurora* violenta e screziata, quella di Guido Reni, ideale ed ellenizzante, sembra d'un'eleganza accademica. È difficile scegliere nella vastissima produzione del Guercino, maestro disuguale, capace di capolavori e di quadri mediocri. Lo riassumono particolarmente nei suoi pregi la *S. Pelagia* della Pinacoteca di Ancona, il *S. Bruno in orazione* e il *S. Guglielmo d'Aquitania*, nella Pinacoteca di Bologna, l'*Incredulità di S. Tommaso*, nella Vaticana, la *Purificazione della Vergine*, nella chiesa dei Teatini a Ferrara, il *Figliuol prodigo* della Galleria di Torino, i *Profeti* e le *Sibille*, nella cupola del Duomo di Piacenza, il *Cristo morto* della Galleria di Cento, ecc.

Digitized by Google

§ 7. **Carlo Dolci è il Sassoferrato.** - Il naturalismo caravaggesco aveva invaso fin dagli inizi del secolo, la pittura religiosa. Lo stile barocco dominante, declamatorio e teatrale, si era trovato a far i conti con l'intrusione d'una folla di motivi realistici e brutali, imposti dai pittori secondo la formula dell'aspro riformatore lombardo. Di qui contraddizione interna: una miscela di patetico sbracciato e di fotografico triviale, di misticismo enfatico e di predilezione per le scene violente e sanguinose. Spiriti piú illuminati cercarono di far argine all'invadente materialismo che sviava e corrompeva l'arte sacra. Il Carracci e Guido Reni, pur non essendo immuni dalla gesticolazione sentimentale che è la malattia del secolo, mantengono nelle loro opere un livello decoroso di gravità e di compunzione. Il Domenichino e il Guercino si esprimono spesso con accenti di vera pietà, che fanno dimenticare la teatralità e il fracasso delle loro tele macchinose di martirii e d'apoteosi di santi. Il Seicento ottiene l'espressione delle sue piú poetiche aspirazioni religiose nell'arte di due maestri, il SASSOFERRATO e CARLO DOLCI, che s'accostano all'immagine popolare di devozione, ma, mentre ne nobilitano lo stile, ne guastano l'ingenuità. GIOV. BATTISTA SALVI (1605-1685), detto il SASSOFERRATO, dal paese natio (nelle Marche), formato dallo studio delle opere di Raffaello e del Domenichino, crea un gran numero di Madonne soavi, ispirate ad una compunzione quasi quattrocentesca, ma lisce di fattura e fredde di colore (fig. 525). CARLO DOLCI, fiorentino (1616-1686), è autore decantatissimo d'innumerevoli mezze figure di Maddalene e di Madonne addolorate, dal manto blu freddo, eseguite con tocco ceroso e ispirate a sentimentalità mondana. La sua *S. Cecilia*, nella Galleria di Dresda (fig. 524), è una delle cose più aggraziate come sentimento e piú delicate come fattura, che egli abbia prodotto. Il Dolci, se usò espressioni alquanto leziose, era sinceramente pio. La sua pittura religiosa, com'è naturale, sta a quella del Beato Angelico, come la fede pomposa del Seicento sta a quella umile e prosternata del secolo XV.

§ 8. **La pittura a Roma.** - La pittura ebbe, durante il Seicento, il suo massimo centro d'attrazione a Roma. I maggiori artisti vi passarono, vi studiarono, vi produssero: il Caravaggio, il Baroccio, Annibale Carracci, il Reni, il Domeni-

Digitized by Google

chino, il Guercino, Piero da Cortona, il Baciccio, ecc. (1). A Roma lavorarono in stile di pretta italianità i francesi NICOLA POUSSIN e CLAUDIO GELÉE, detto CLAUDIO DI LORENA, grande paesista. A Roma fiorivano numerose colonie di pittori tedeschi, fiamminghi e olandesi. Poi quel gran fervore, dominato dal genio turgescente del Bernini, si spense. Lo stile accademico subentrò alla bella libertà delle tendenze personali. CARLO MARATTA, marchigiano (1625-1713), allievo d'un buon seguace dei Carracci, il romano ANDREA SACCHI, è il rappresentante dell'eclettismo che regna nella capitale pontificia durante la seconda metà del secolo. Raffaello e Guido Reni sono i suoi maestri infallibili ed esclusivi. Insensibile alle gioie del colore, e sapiente e noioso pittore di Madonne e di pale d'altare, il Maratta dipinge però ottimi ritratti.

§ 9. **La pittura a Milano.** - L'influenza dei Carracci si unì a quella del Correggio in un artista oriundo bolognese, che si trapiantò a Milano verso la fine del Cinquecento: GIULIO CESARE PROCACCINI (1560-1620), figlio e fratello di pittori. Nelle *Nozze mistiche di S. Caterina* e nella *Maddalena* della Galleria di Brera, egli ripete con note di simpatica personalità il disegno onduloso, le espressioni languide e soavi, le trascolorature e i cangianti serici e voluttuosi della tavolozza del Correggio. Emergono fra gli artisti lombardi del primo terzo del Seicento, epoca particolarmente critica per la Lombardia, afflitta da guerre, da carestie e da pestilenze e oppressa dallo snervante dominio spagnuolo, GIOV. BATTISTA CRESPI, detto il CERANO (1557-1633), primo direttore dell'Accademia di pittura istituita in Milano dal Cardinale Borromeo, fine intenditore d'arte e mecenate; DANIELE CRESPI (1590-1630), carraccista assai manierato e pomposo, ma che trova note di realismo suggestivo nel *Busto d'un monaco morto*, a Brera (già attribuito a Velazquez) e nella commovente *Cena solitaria di S. Carlo Borromeo*, in S. Maria della Passione di

1) A Roma per un mezzo secolo trionfò l'arte vuota e prolissa di *Giuseppe Cesari*, detto il *Cavaliere d'Arpino* (1560-1640), il più pretensioso e il più noioso fra i manieristi. I contemporanei videro in lui un nume dell'arte: a noi fa l'effetto di un impresario della pittura, tante vôlte di palazzi e di cappelle ha coperto in Roma e a Napoli d'affreschi mediocri.

Digitized by Google

Milano; e PIER FRANCESCO MAZZUCCHELLI, detto il MORAZZONE, dal paese natale nel Varesotto (1571-1626), eclettico, imbevuto di Raffaello e di Michelangelo, ma capace di realismi pensosi, spesso di lugubrità violente (l'*Estasi di S. Francesco*, nel Museo comunale di Milano).

§ 10. **La pittura a Venezia.** - A Venezia, città della luce incantata, si navigava in pieno stile tenebroso. Il caravaggismo vi aveva trovato un terreno fertile nei tardi seguaci del Tintoretto, che esasperavano il suo luminismo drammatico. Jacopo Palma il Giovane non era che un virtuoso dall'ampollosa facilità. ALESSANDRO VAROTARI, detto il PADOVANINO (1590-1650), reagiva contro l'atmosfera picea di moda, ma ciò faceva ripetendo senza personalità i colori e la luce di Paolo Veronese e trasformando in retorica il suo splendido senso della vita. Finalmente capitarono in Venezia, da strade diverse, tre forestieri: e la pittura fu salva. Tanto valore ha in arte la personalità! Quei tre pittori portarono nella capitale delle lagune, ormai avvezza ad un'arte meccanica, sorda di sentimento e decrepita di forme, ciò che occorreva per riprendere la tradizione interrotta: fantasia, semplicità, l'amor del vero e il gusto e lo studio appassionato degli effetti di luce e delle armonie coloristiche. Il primo a capitarci (1621) fu il romano DOMENICO FETI (1589-1624), ammiratore del Caravaggio, chiaroscurista vigoroso, pennello brioso e sottile. I suoi capolavori sono i quadretti coscienziosi in cui illustra le Parabole del Vangelo come scene di tutti i giorni. Poi fu la volta dell'olandese o tedesco GIOVANNI LYS (1600-1629), che vi stette due o tre anni e vi morì di peste. Il Lys è tale colorista che le sue opere vennero a lungo scambiate per capolavori del Rubens, del Jordaens, del Van Dyck e del Tiepolo. Ha una gamma di toni perlata, luminosa, con freschi argenti e carni fulgide e vellutate, con mirabili sfumature e contrasti. Nella storia sacra è barocco e decorativo, nei nudi donneschi (la *Toeletta di Venere*, agli Uffizi) è pingue e splendido. Il terzo ad apparire a Venezia (1630), con un tesoro di bei toni e di forme ubertose, fu BERNARDO STROZZI, detto il PRETE o il CAPPUCCINO GENOVESE, che aveva studiato Rubens nei quadri di Genova. La prima parte dell'attività di questo pittore si svolse nella sua città, dove lasciò importanti opere a fresco e su tela. Ma la sua visione trovò nei contatti



Digitized by Google

con le opere dei grandi Veneziani del '500 e del Caravaggio, un vivo impulso verso le fantasie del chiaroscuro, verso la succosità e il fuoco della pennellata, verso la scelta dei tipi nel pittoresco vortice della vita popolare. Il Cappuccino Genovese non è un disegnatore impeccabile, e spesso, nelle scene sacre, introduce tipi e motivi volgari; ma è dotato d'un ricchissimo senso della vita fisica. Perciò i suoi capolavori li fece con la realtà pura, nei magistrali ritratti, che rivaleggiano coi fiamminghi in splendore di colorito, e con soggetti umili, come il *Pifferaro* e la *Cuoca* del Palazzo Rosso di Genova (fig. 529), colti sul vivo in un'osteria o in una cucina, e dipinti con larga gioia di toni.

Il germe di resurrezione che questi tre artisti seminarono nell'arido terreno della pittura veneziana del Seicento, non tardò a germogliare: il Piazzetta e il Tiepolo raccolsero quell'eredità di luce e di gioia e diedero a Venezia, in pieno Settecento, la sua seconda gloriosa fioritura pittorica.

§ 11. **Cupole e volte.** - La volta della Sistina ispirò Annibale Carracci nel gran fregio della Galleria di Palazzo Farnese. La cupola della cattedrale di Parma diede il tono, si può dire, a tutte le decorazioni chiesastiche. Il secolo divoto rigurgita di complessi ornamentali che celebrano la grandezza della Chiesa restaurata, l'onnipotenza dei Santi patroni e la gloria di Cristo e della Vergine. Ben presto lunettoni e pennacchi, catini di cupole e concavità di volte, tutto scompare sotto una valanga di figure librate in acrobatiche contorsioni tra cumuli e raggi, o ritte o sdraiate sulle cornici e i ballatoi di architetture pompose, aperte sulle voragini luminose del cielo. La famosa volta del *Gesù* in Roma, capolavoro dello stile gesuistico (fig. 490), non fa che continuare coi colori la sinfonia dei marmi preziosi e variopinti, dei bronzi, degli argenti, degli ori e dei lapislazzuli, rallegrandola di fulgori aurei ed azzurri, inondandola di stormi d'angioli che straripano fin sull'altar maggiore. Ne è autore un uomo di genio, protetto e amato dal Bernini: Giov. Battista Gaulli, genovese, detto il Baciccio. Un secondo prospettico temerario è il padre gesuita Andrea Pozzo, da Trento (1642-1709), che decorò cupole e volte in tutta Italia, con meravigliosi giochi di prospettiva, con illusorie moltiplicazioni dello spazio, con Alhambre barocche che si tuffano nella neve e nella porpora delle nubi, ca-

Digitized by Google

valcate da angioli e da putti in raffiche di luce variopinta. Il suo capolavoro è la volta della chiesa di S. Ignazio in Roma (fig. 527), e rappresenta l'ingresso di quel santo nel Paradiso. Sui quattro pennacchi, figure colossali adagiate o natanti a groppo raffigurano le quattro Parti del mondo.

La decorazione profana non è meno rigogliosa a Bologna, a Roma, a Venezia e a Genova. Domina per mezzo secolo la pittura decorativa d'Italia l'estro facile e molle d'un toscano, PIETRO BERRETTINI, detto PIETRO DA CORTONA (1596-1669), di cui le pareti e i soffitti dei palazzi fiorentini e romani dicono la disinvolta fantasia, la pratica lusinghiera e superficiale, l'esuberanza agghindata e accartocciata, l'amore per l'archeologia e il simbolo, la vena di colori chiari e gai, di luci teatrali e senza contrasto. Lavorando in S. Maria in Vallicella, a Palazzo Barberini in Roma e a Palazzo Pitti, stappò le iridescenti ampolle del suo ingegno e diè fondo al bene e al male, alle quattro Età del mondo (fig. 528), alla Bibbia, al Parnaso e alla Gerusalemme liberata. Ebbe fama e ricchezza, formò un'infinità di scolari che gli rassomigliarono, e lasciò all'Italia la testimonianza del gusto frivolo e pomposo di quell'epoca che egli, abile e geniale, incarna, insieme col Bernini e con Luca Giordano, suo discepolo.

§ 12. **I generi minori.** - Il Caravaggio derivò dai Veneti la pittura *di genere*, il quadro che sorprende un lembo pittoresco di vita e lo fissa tale e quale, senza camuffamenti storici o sacri: una dicitrice di buona fortuna, che legge sulla mano d'un soldato, guardie a tavola, giocatori e bari, musicisti e musiciste. Sulle sue tracce, *il genere* si moltiplicò all'eccesso e presto trasmodò in volgare copia di modelli volgari (1). La pittura del Seicento rigurgita di pitocchi stracciati e adusti, di vecchie sdentate e lerce, di manigoldi e di sbracati. Quasi tutti i pittori lasciarono quadri ispirati alla vita quotidiana e plebea: vi eccelsero il Ribera, Annibale Carracci, Salvator Rosa, il Feti, lo Strozzi e il Castiglione. A Roma, come a Genova, erano numerosi i pittori fiamminghi e olandesi: ciò vuol dire che fioriva la pittura di taverne, di contadini, di pezzenti e

1) Tra i maggiori seguaci del Caravaggio e pittori di tavolate e concerti, è da ricordare l'olandese *Gherardo Honthorst*, detto *Gherardo delle Notti* (1590 -1656), che lavorò lungamente a Roma e che prediligeva gli effetti notturni a lume di lanterna o di torcia.

Digitized by Google

d'interni di botteghe. Il grande maestro in quei soggetti spiccioli e briosi fu PIETER VAN LAER, detto BAMBOCCIO, haarlemese (1595-1666), che visse a Roma dal 1628 al 1638. Quando partí, vi lasciò un allievo di valore: MICHELANGELO CERQUOZZI, detto MICHELANGELO DELLE BATTAGLIE O DELLE BAMBOCCIATE (1602-1660), che non dipinse se non mercati, sagre di villaggio, mascherate, scampagnate, risse di contadini e assalti militari: e li dipinse con scioltissimo pennello, con brio veramente romanesco.

Nelle *battaglie* godettero gran fama pure Aniello Falcone e Salvator Rosa (fig. 530).

Il *paesaggio* non ebbe una forte vitalità nell'età barocca, sopraffatta dalla retorica luministica del Caravaggio che richiede atmosfere d'interno, e dalla scarsa attenzione che in quei tempi, rivolti esclusivamente all'uomo, si dava alla natura. È forse a Venezia, davanti alle opere di Tiziano e del Giorgione, e a Parma davanti a quelle del Correggio, che Annibale Carracci concepí l'idea del *paesaggio storico* con piccole figure. I piú grandi paesisti che abbiano lavorato in Italia in quel tempo sono Salvator Rosa, dall'immaginazione romantica, e un francese, CLAUDIO GELÉE, detto CLAUDIO DI LORENA, infaticabile celebratore delle marine, dei porti, delle valli e delle rovine laziali, splendido pittore delle glorie del sole che calcina i marmi del Foro romano e fa fremere di perle e di fiamme il Tirreno.

Il ritratto diede opere ottime, per mano del Caravaggio, del Reni, del Rosa, del Baciccio, soprattutto dello Strozzi. In Lombardia fu coltivato con onore da FRANCESCO NUVOLONI, a Bologna da LAVINIA FONTANA.

La straordinaria virtuosità del Caravaggio e la sosta di molti fiamminghi e olandesi in Italia determinarono nel secolo XVII un'immensa produzione di nature morte. PAOLO ANTONIO BARBIERI da Cento (1603-1649), fratello minore del Guercino, fu valentissimo nel rappresentare gruppi di frutta, di crostacei, di pesci, di stoviglie, di verdure, di arnesi da cucina, di piatti d'uva e di candelieri; il bergamasco EVARISTO BASCHENIS (1617-1677) brillò nelle accumulazioni di vettovaglie e di gingilli, e soprattutto negli strumenti musicali; ANDREA BENEDETTI, modenese, moltiplicò trofei di frutta, gamberi, chicche, cristalli, ceramiche e strumenti a corda. Il mag-

Digitized by Google

gior pittore di fiori italiano è MARIO NUZZI, detto MARIO DEI FIORI (1603-1673), piú decorativo che realista, di cui il Palazzo Borghese conserva ricche ornamentazioni floreali sugli specchi, intrecciate ad amorini del pier-cortonesco CIRO FERRI. Abbaglianti cascate di frutta e di fiori, con predominio di grappoli dorati, dispiega al Museo Nazionale di Napoli GIOV. BATTISTA RUÒPPOLO (1600-1683), che lavorò in quella città (fig. 531).

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo IV

# LA PITTURA NEL SETTECENTO

§ 1. **Dal Maratta al Mengs.** - Alla virtuosità grandiosa e pompeggiante del barocco, succedettero la sdolcinatura e la sensualità dello stile che fu detto *rococò* e che trovò la sua consacrazione in Francia. L'arte si fece idillica, arcadica, mirò al vaporoso, al ridente, al decorativismo puro. Si coltivarono i generi minori e mondani: il paesaggio pastorale, il pastello dalle tinte languide e sfumate, la miniatura, il guazzo che fa sorridere di colori chiari e vaporosi il ventaglio e il parafuoco. Le mollezze seduttrici del Correggio e dell'Albani furono prese a modello da artisti gelosi di appagare il gusto di un pubblico che conosciamo attraverso al *Giorno* del Parini.

Contro la svaporatura e il frastaglio del *rococò* dilagante dalla Francia, vegliava Roma, sede naturale del classicismo. Gli eccessi del Berninismo avevano determinata la reazione. Carlo Maratta la iniziò, opponendo l'eclettismo prudente alla creazione personale. Poi è la volta di Pompeo Batoni, lucchese (1708-1787), altro caudatario di Raffaello, pittore abile ma liscio e pomposo, beniamino di papi e d'imperatori. Dal 1752 al 1761 lavora applauditissimo in Roma, affrescando nel Vaticano, in ville patrizie e in chiese, il boemo Antonio Raffaele Mengs (1728-1779), che la critica dei suoi tempi collocava al disopra di Raffaello, mentre oggi quel pittore decoroso e freddo, sitibondo di una pretesa bellezza ideale e infarcito di formule raffaellesche e correggesche, ci sembra il monarca della noia sapiente.

Digitized by Google

A questi dotti aggelatori della pittura si contrappone per ricchezza e vivacità il napoletano FRANCESCO SOLIMENA (1657-1743), successore nella fama a Luca Giordano. Tratta la storia e il mito con camuffature da melodramma, ma è ricco e succolento di colore, vivo e splendido nella composizione, ingegnoso nel chiaroscuro. Nulla d'accademico in questo fresco e frondoso pittore che esprime bene l'anima gaia di Napoli settecentesca.

Il melodramma, fiorentissimo in quel secolo, determinò una grande attività di scenografi e di decoratori. E forse il genio pittorico del Settecento è proprio la decorazione teatrale, profusa di grazie e di splendori, volta non solo a spalancare il boccascena sul mondo chimerico della fiaba, ma a trasfigurare in visioni di fiaba le sale dei palazzi e delle ville. Domina per cent'anni la storia dell'arte decorativa e dell'architettura la famiglia dei GALLI BIBBIENA, da Bologna, meravigliosi ideatori in Italia, a Vienna, a Dresda, di teatri e di chiese, di scenari e di regge, e pittori di lussureggianti fantasie architettoniche. A Roma troviamo un altro eccellente pittore d'architetture: GIOVAN PAOLO PANNINI (1691-1764), smagliante nel rendere l'interno inondato da fasci di luce, delle chiese barocche romane, e la pompa delle cerimonie pubbliche settecentesche.

Altri si dedicano invece alla pittura aneddotica o di costume. Il bolognese GIUSEPPE MARIA CRESPI, detto lo SPAGNUOLO (1664-1747), tratta piccoli soggetti in piccoli quadri — fiere, scene campestri o domestiche, cacciatori, giocatori, qualche volta, con bonomia, la storia sacra e i sette Sacramenti (fig. 532) — e li tratta con pittoresco realismo, con vigoroso chiaroscuro e con pennello fluido e ironico. Piú tardi ALESSANDRO MAGNASCO, detto il LISSANDRINO (n. a Genova nel 1681), continua ed esaspera Salvator Rosa, moltiplicando con tócco violento e bituminoso, grotteschi e diavolerie, accolte di frati, boscaglie e burroni, mercati e marine.

Nel paesaggio regnano arcadia e convenzionalità. Se non fosse di due o tre grandi paesisti e marinisti veneziani che incontreremo, il paesaggio del Settecento sarebbe quasi tutto da relegare nella pittura da caminiera e da sovrapporta.

Nel ritratto invece producono cose bellissime gli stessi compassati Carlo Maratta e Pompeo Batoni; a Venezia, Rosalba Carriera si fa una specialità nel pastello; a Bergamo, VITTORE

Digitized by Google

GHISLANDI, detto FRA' GALGARIO (1655-1743), dipinge gentiluomini in velada di felpa o velluto, con rapidità felice, con larghi tócchi che esprimono una certa rude spavalderia bergamasca.

§ 2. **La pittura a Venezia.** - Il Lys, il Feti e lo Strozzi avevano sepolta la favilla del colore nella lievitante zolla. Passarono alcuni anni e il luminoso seme germogliò. Con l'eclettico SEBASTIANO RICCI, bellunese (1660-1734), la pittura veneziana esce definitivamente dalla tetra zona di eclisse e torna ad esultare di colori vivaci e di limpida luce. Il primo artista che degnamente raccolse l'eredità coloristica e chiaroscurale del Lys, del Feti e del Cappuccino Genovese, è GIOV. BATTISTA PIAZZETTA (n. a Venezia nel 1682 - m. nel 1754), influenzato dal Guercino. Il Piazzetta è uno dei chiaroscuristi e caratteristi piú potenti della scuola veneta. Ombreggiature brune, luci radenti, strani contrasti fra la luce e l'ombra, tonalità generali fredde, senza scintillii, a basi rosee, grige e brune; molto vigore nel modellato, un modo di comporre inatteso , un senso generale di realismo, compenetrato nei quadri sacri d'una vaporosa decoratività barocca; un gusto spiccato per le scene aneddotiche e villerecce: tale è all'incirca il Piazzetta, come si mostra nell'*Indovina* dell'Accademia di Venezia, nella commossa *Estasi di S. Francesco* della Pinacoteca di Vicenza e in bellissimi disegni a matita con teste di carattere (fig. 533) (1).

§ 3. **Il Tiepolo.** - Il mago della pittura veneziana del Settecento è GIAMBATTISTA TIEPOLO (n. nel 1696 - m. a Madrid nel 1770). Venezia barocca sarebbe incompleta se questo poeta luminoso non avesse fissato sulla sensuale ridondanza dei suoi soffitti e delle sue pareti l'iridescenza e la smagliante luce delle sue visioni. Tutto è per Tiepolo festa e trionfo, ardore e vittoria, gioia di cieli e voluttà terrestre. I suoi grandi affreschi decorativi e i suoi quadri d'altare commentano una pietà esterna che si distrae volentieri davanti alla luce d'un bel volto acceso d'estasi amorosa, al turbante d'un bel paggio orientale, al raso cangiante d'una tunica di Madonna. La stessa *Salita al Calvario*, della chiesa di S. Alvise a Venezia (fig. 535), piena di luce

1) Il Piazzetta illustrò all'acquaforte la *Gerusalemme liberata*.

Digitized by Google

e di sfarzo cromatico, benchè ci commuova col mirabile Cristo in agonia che si accascia sopra un cespuglio e con le tragiche figure dei due ladroni seminudi, è una festa veneziana, fatta per appagare ben piú la pietà degli amatori di pittura che quella dei devoti. Non c'è che Paolo Veronese che senta e comunichi allegrezze visive cosí acute: ed a Paolo il Tiepolo rapisce il segreto dei serici colori, leggeri e splendidi, sonori e cristallini. Ritroviamo nel Tiepolo le dame dai lunghi strascichi, le mense sfavillanti, i commensali tutti perle e oro, i levrieri argentei, i buffoni, le colonnate, le orchestre di Paolo Veronese: ma tutto vive la sensualità fragile e diafana del Settecento, cosí lontana dalla potente gioia di vivere del Secol d'oro, incarnata nell'arte larga e piena di Tiziano, di Bonifacio e di Paolo.

Giambattista Tiepolo abbellí l'Europa con l'arabesco delle sue decorazioni. Venezia ne rifulge. Nella chiesa dei Gesuati è l'*Istituzione del Rosario*, con scalee colme di popolo che traboccano in un cielo d'argento; nella Scuola dei Carmini è, in una baldoria di perlati puttini, la gloria di Maria luminosa che prega per i morti dal suo natante grappolo d'angeli e di nubi; nel soffitto della Pietà è il *Trionfo della Fede* (fig. 534), ovale immenso in cui turbinano le legioni del cielo, dal trono di Dio fin sui margini di quel cratere di luce, frastagliati dal profilo degli strumenti d'una tumultuosa orchestra. Il soffitto piú bello del Tiepolo, nella chiesa barocca degli Scalzi, con gli *Angeli che trasportano la S. Casa di Loreto*, fu distrutto da una bomba austriaca, nella notte del 28 ottobre 1915. — Nella decorazione profana splendono i soffitti a fresco del Palazzo Rezzonico di Venezia, del Palazzo Canossa a Verona; le spettacolose glorificazioni in pieno cielo, della famiglia Pisani, festeggiata dalle quattro Parti del mondo e dalle Arti, nel soffitto della Villa Pisani a Stra; le mitologie ridenti dell'Iliade e dell'Eneide, e le favole amorose dell'Ariosto e del Tasso, illustrate su fondi di bianche architetture di sogno, sulle pareti e sui soffitti della Villa Valmarana di Vicenza, trionfo dell'immaginazione smagliante dell'artista e della sua magica virtú di liberare le figure dai riquadri e dalle cornici, per farle vivere e dialogare con noi. Il Tiepolo raggiunse la perfezione della magia decorativa, quando ebbe da ornare il superbo *Palazzo Labia* a Venezia (1754-56). *Gerolamo Mengozzi Colonna*, suo coadiuvatore perpetuo nelle prospettive e nelle inquadrature, gli dipinse nelle pareti del salone

Digitized by Google

due splendide architetture in forma d'archi trionfali (fig. 504): e nel vano dei due archi il pittore rappresentò, con un pennello che sembra intinto nella polvere di perle, di smeraldi e di opali, l'imbarco di Cleopatra e il convito famoso, durante il quale la Regina, per abbagliare Antonio, fuse una perla nel Cécubo.

Giov. Battista Tiepolo, prima di tuffarsi nell'esaltante atmosfera di Paolo Veronese, aveva imparato ad amare la composizione teatrale e l'alta luce dall'ammaestramento diretto di *Gregorio Lazzarini*, notevole pittore veneziano, che disegnava con correttezza ma che ben poco sapeva dire al senso ed alla fantasia con le sue tornite accademie. Furono Sebastiano Ricci e il Piazzetta ad aprire gli occhi al giovane ansioso di perfezione: essi lo aiutarono a capire Paolo Veronese. L'avere veduto opere del Lys, sparse in chiese veneziane gli giovò pure molto: il Tiepolo rivisse le ventate di luce d'argento e sviluppò la fattura vaporosa e i forti giochi d'ombra del pittore olandese o tedesco. D'allora in poi il nostro artista sale di vetta in vetta. Le città dell'Italia settentrionale lo disputano a Venezia. Troviamo suoi capolavori decorativi a Stra ed a Vicenza, a Udine e a Verona, a Bergamo e a Milano. Nel 1751 si reca, coi figliuoli e cooperatori Gian Domenico e Lorenzo, in Franconia, ad ornare d'affreschi il palazzo del Principe Vescovo a Würzburg. Nel 1761 parte, per invito di re Carlo III, alla volta di Madrid, accompagnato dai due figli, e vi dipinge, sopra due soffitti sterminati del Palazzo Reale, *Enea condotto al tempio dell'immortalità* e il *Trionfo della Spagna*. Aveva 68 anni: e la sua mano non è mai stata così ferma e agile, e il suo genio non ha mai proiettato visioni così grandiose e luminose. In Tiepolo v'è qualcosa dell'abbondanza creativa di Rubens e della longevità intellettuale di Tiziano.

§ 4. **Il Canaletto, il Guardi e il Longhi.** - Accanto all'idealismo grandioso del Tiepolo fioriva in Venezia il realismo preciso e delicato di alcuni pittori che riproducevano il volto della meravigliosa città o s'introducevano nelle sue case, nelle sue calli, nelle sue botteghe, nei suoi ridotti, per sorprendervi il costume nell'immediatezza pittoresca e piena di carattere. ANTONIO CANAL, detto CANALETTO (1697-1768), prospettico eccellente, ritraeva in tele terse e vibranti di luce la Piazza di S. Marco, suntuosa e affollata, il Canal Grande, i

Digitized by Google

Palazzo Ducale, la Piazzetta, S. Maria della Salute (fig. 537), l'isola di S. Giorgio Maggiore, la Scuola di S. Marco con le intarsiate architetture lombardesche, e i canali spersi e i rii silenziosi; e in quei quadri animati da gustose macchiette, fissava l'anima esterna della Venezia del Settecento, nella vibrazione della sua atmosfera dorata e senza veli. Il suo discepolo e nipote BERNARDO BELLOTTO (1720-1780) si faceva una riputazione europea come vedutista, lavorava a Vienna, a Dresda, a Varsavia, e sulle sue nitide vedute di piazze barocche o di sobborghi di Torino, di Varese o di città nordiche, stendeva magnifici cieli nuvolosi, dai riflessi melanconici. FRANCESCO GUARDI, veneziano anch'esso (1712-1793), faceva disgelare e tremolare nell'iride di mille rifrazioni colorate e luminose, la Venezia minerale e senza fremito del Canaletto, rappresentando in piccoli quadri d'una frettolosità pungente vedute lagunari, feste, processioni e regate, angoli monumentali o pittoreschi della strana città, oppure addentrandosi nel Ridotto, fra maschere e dómino dai colori cangianti, o nel parlatorio delle monache, mentre le novizie ricevono alla grata le amiche in guardinfante ed assistono ad una rappresentazione dei burattini (fig. 538). Il Guardi, personalissimo, artista d'impressione e d'immediatezza, era capace, in pieno Settecento (cosí lontano dalla natura) di affrontare l'immensità desolata del mare, di dipingere con grigi e turchesi torbidi la piatta *Laguna* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 539), piccolo capolavoro in cui senti l'ansia dell'immensità e del crepuscolo. PIETRO FALCA, detto LONGHI (1702-1762), spesso negligente nel disegnare e nel dipingere, ma sempre gustoso nella bonomia maliziosa della visione, dedicava il suo pennello a narrarci la vita che fremeva, pettegolava, cinguettava ai tempi del Gozzi e del Goldoni, in quelle case, in quelle botteghe, in quei palazzi decaduti, in quelle calli, in quei ridotti, mentre Venezia era piena di parrucche, di guardinfanti e di mascherine (fig. 536).

Nel ritratto, prima che salisse a grande fama ALESSANDRO LONGHI, figlio di Pietro Falca (1733-1813), colse allori ROSALBA CARRIERA (1675-1757), autrice d'una folla di delicati busti a pastello, di gentildonne tutte cipria, nastri e moine, incastrati in zuccheriere o in tabacchiere, o cinti da una sottile ghirlanda dorata, dal frastaglio rococò. Fu acclamata a Venezia, a Parigi, a Gorizia e a Vienna. Dopo d'aver veduto e dipinto tanta

Digitized by Google

seta e tanto belletto, dedicando al piacere d'un'aristocrazia spensierata il suo pastello, tutto velature chiare e crema di rose, la povera e gentile pittrice veneziana perdette la vista...

## LETTURE DEL LIBRO SESTO

### 1. - Il Gesù a Roma.

Per vedere il gusto gesuitico in tutta la sua pienezza, bisogna andare al Gesù, monumento centrale della Compagnia, costruito dal Vignola e da Giacomo della Porta, nell'ultimo quarto del secolo XVI. Il grande Rinascimento pagano vi trova la sua continuazione, ma in forme alterate. Le volte a piena cèntina, la cupola, i pilastri, i frontoni, tutte le grandi parti dell'architettura sono, come il Rinascimento stesso, rinnovati sull'antico; ma il resto è una decorazione, e tende al lusso e al gingillo. Con la solidità dell'impianto e le rotondità delle sue forme, con la pomposa maestà dei suoi pilastri coronati di capitelli d'oro, con le sue cupole dipinte, in cui roteano grandi figure inquadrate da cornici d'oro lavorato, coi suoi angeli in rilievo che si slanciano dall'orlo delle mensole, quella chiesa rassomiglia ad una magnifica sala da banchetto, d'un palazzo di città, che si addobba di tutta la sua argenteria, di tutti i suoi cristalli, dei suoi lini damascati, delle sue tende ornate di pizzi, per ricevere un monarca e fare onore alla città. La religione si è fatta mondana; vuol piacere, e adorna il suo tempio come una sala, lo orna anche troppo. Si direbbe che vuol far mostra della sua ricchezza, cerca di divertire gli occhi, d'abbagliarli, di stuzzicare l'attenzione distratta. Le piccole rotonde dei due bracci della grande navata sono graziosi salottini di marmo, freschi e semioscuri. Le colonne di marmo prezioso ergono tutt'intorno i loro fusti politi, su cui serpeggiano tinte aranciate, rosa e verdastre. Una tappezzeria di marmi riveste i muri con le sue lucide screziature; sui cornicioni si slanciano graziosi angeli di marmo bianco. Le dorature corrono fra i capitelli, scintillano intorno alle pitture, irraggiano in glorie sopra gli altari, scorrono lungo le balaustrate in liste luminose, s'accumulano nei santuari in prodighe fosforescenze, con un'aria di festa che fa pensare ad una galleria principesca pronta per un ballo. Nei fulvi riflessi dell'oro, in mezzo a quelle incrostazioni di marmi colorati, attraverso all'aria ancora impregnata di vaghi profumi d'incenso, si vedono muovere grandi gruppi di marmo bianco che proclamano il nuovo spirito, quello dell'ortodossia e dell'ubbidienza: la Religione che atterra l'eresia, la Chiesa che opprime i falsi Dottori. A sinistra si eleva il trono del patrono del luogo, il grande altare di S. Ignazio, dietro una balaustra di bronzo tutta popolata d'amabili angiolini dorati che giocano, tutta incrostata di globi d'agata, così ornata e aggraziata che nulla le sta a paro, meno il cumulo di figure, di fiaccole, di fogliami e di dorature che le sovrasta, intrecciate come una guarnitura di camino regale.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

Digitized by Google

## 2. - Il Bernini architetto.

Lorenzo Bernini, che conobbe tutte le audacie delle scenografie fantastiche, degli atteggiamenti turbinanti, seppe però talvolta trattenersi, approfondire, concentrarsi. Così nel monumento di Urbano VIII non si allontanò dalla linea piramidale; e nel colonnato di S. Pietro, l'uomo dalle colonne tortili, dai capricciosi capitelli, prescelse la colonna dorica, la più severa fra quante l'arte abbia creato, appunto perché la semplicità nell'immenso lavoro significava grandiosità. E però egli fece opera degna della cupola di Michelangelo, che vigilava da presso. Vide innalzarsi la basilica di S. Pietro, come un capo gigantesco con immensa tiara; e vi distese due ali di colonnato, aperte braccia, seguendo il concetto che l'architettura consista di proporzioni tratte dal corpo dell'uomo. Il portico di S. Pietro non è un'eccezione nell'architettura del Bernini e del suo tempo; è la massima espressione di quel rigore nella linea d'insieme che rimase alle fabbriche italiane anche quando venivano arricchite da facciate rientranti e sporgenti, da finestre aperte entro rocce scabre, da cupole sempre più elevate sui tamburi, da campanili a punte capricciose. Tali ardimenti fantastici concorrevano al movimento pittoresco dell'insieme, a quell'effetto di colore, non di rilievo, sul quale si basa l'architettura barocca. Gli ardimenti non hanno limite; si accumulano le masse murarie, si studiano i più esaltati effetti di luce e d'ombra. La «meraviglia» divenuta fine dell'arte, si raggiunge mediante la grandiosità iperbolica delle masse, il frastaglio delle cornici, i giochi illusionistici, la pompa abbagliante delle decorazioni a marmi policromi, a stucchi dorati. I nuovi architetti ingrandiscono palazzi e chiese, facendone un tutto con i dintorni, ampliando piazze, aprendo strade, innalzando colonnati per ottenere un insieme di mai sognata magnificenza. La fantasia non conosce freni; si lancia di sorpresa in sorpresa nel mondo scenografico.

ADOLFO VENTURI, *L'arte italiana - Disegno storico.*

## 3. - Il Bernini scultore.

Architetto e scultore, Gian Lorenzo Bernini si abbandonò ai nervosismi, alle esagerazioni, alle pompose esteriorità del suo tempo: fu un grande scenografo, un coreografo dell'arte: nelle fantastiche fontane di cui popolò Roma, come nel baldacchino di San Pietro con le enormi colonne a spira, come nella cattedra del Santo, con lo sfolgorio d'oro attorno e il turbine degli angeli, che s'avvolgono, s'adagiano, si raggomitolano, s'aggruppano, fendono l'aria, si dissolvono nelle nubi. Prese da nevrosi, le statue si torcono tra i flutti dei panneggi crestati e accartocciati: sulle nuvole sembra disfarsi in uno spasimo di languore la Santa Teresa di S. Maria della Vittoria; ombre seriche assottigliano i lineamenti del suo vólto, come quelli di un morente. Alla pittura il Bernini chiese il colore e la passione per le sue sculture; diede al marmo, fin dalle opere giovanili, tenerezza di carni morbide, splendore di rasi e opacità di lane, si affannò a incurvar di spire le pupille perché vi giocasse la luce, a cerchiar l'occhio di ombre seriche. I drappi sventolanti e

Digitized by Google

arricciati giocano in tutti i sensi per crear ombre e luci fittizie, per disperdere nell'artificio luminoso ogni consistenza del marmo. Lorenzo Bernini veste a nuova pompa Roma, nei templi, con l'esuberante scenografica decorazione, dove il bronzo, il marmo, gli ori si accostano; nei cibori, che, prima piccoli edifizi, diventano straricchi, bizzarri, frangiati baldacchini.

ADOLFO VENTURI, *L'arte italiana - Disegno Storico.*

## 4. - Gli stucchi del Serpotta a Palermo.

Giacomo Serpotta, il grande *puparo* del Settecento, è completamente nella tradizione di un'arte realistica e divertente che prende i motivi dalla strada, dalla piazza, dalla chiesa. Egli nobilita la semplice e spontanea arte della macchietta, della figurina da presepio, elevandola a scultura di stile. Egli fa con la scultura quello che taluni musici settecenteschi fanno con le canzonette popolari. Risente ancora di tutta la ispirazione *picaresca* o pitocca che trova in Italia, in Spagna, in Francia, ma soprattutto in Italia, la predilezione degli artisti. Il Seicento lascia al Serpotta questo gusto del pittoresco miserabile, dell'abito sbrindellato, del cappellaccio róso; il Settecento gli anticipa qualche grazia leziosa e svenevole, qualche mollezza delicatissima, qualche eleganza del costume e dei gesti. Lavorando tra la fine di un secolo e il principio dell'altro, egli risente l'influsso delle due correnti, l'atteggiamento contraddittorio dei due partiti. Se gli si vogliono trovare fratelli maggiori in pittura bisogna ricordare un po' Murillo, un po' Tiepolo, Della Bella, Magnasco. È un improvvisatore facile e rapidissimo, scolpisce come se cantasse: non sa, non si domanda che cosa siano la religione, il misticismo, la meditazione, l'al-di-là. Tratta la chiesa come un palcoscenico: i pilastri, le leséne, le vôlte, le cantorie s'inghirlandano di questa giovinezza: non è tanto un poeta della sensualità quanto della fecondità. Niente in lui di tenebroso, di disperato; ma nemmeno di malizioso. Gli elementi della sua ornamentazione si giovano di fiori, di maschere, di gioielli, di corone, di ghirlande.

L'elegante *puparo* è sempre abile; nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo, è prodigioso: i motivi si intrecciano, si ricercano, si moltiplicano, senza rispetto dell'architettura e dell'accademia. Le finestre, le porte, gli otto quadretti della vita di San Lorenzo e di San Francesco sono circondati da putti. Chi ha visto i putti nudi modellati da Giacomo Serpotta con tanta verità, con tanta allegrezza, troverà falsi, artefatti, complicati quelli della tradizione classica. Qui l'arte è un *piacere;* piacere dell'autore, piacere del pubblico: il bambino non è un Cupido pagano o un Gesú cristiano, è una graziosa bestiola istintiva e vivace. Morbidi e snelli come cuccioli, questi putti hanno pose, gesti, atteggiamenti furbeschi; sono camuffati da scugnizzi: volano senz'ali. Anche se l'artista riprende il motivo di decorazioni classiche, le rinnova nell'atmosfera del vero: ecco il putto che presenta a un altro una maschera e lo atterrisce, quello che porta a cavalluccio un compagno, o fa le bolle di sapone, o si accapiglia, o sorridendo, sbircia un uccello che ha sul pugno. L'Oratorio è festoso di queste risate e schiamazzate come un passeraio; per-

Digitized by Google

fino gli angeli hanno languori e forme di fanciullo, e uno di essi tiene fra le dita una rosa. È il lato gaio, il lato canoro dell'anima siciliana: il contrasto è tanto piú vivo se l'opera del modellatore si paragona ai chiaroscuri tragici e violenti del quadro caravaggesco posto sull'altare. La ricerca del Serpotta è tutta di movimento, la materia ch'egli adopera gl'impedisce di ottenere contrasti rapidi, strappate vigorose, sprezzature del disegno. Egli deve accarezzare la modellazione: lo svolazzo, il panneggio, gli nascono facili e fioriti sotto le dita.

RAFFAELE CALZINI, *Sulle orme di Afrodite.*

## 5. - Svolgimento dell'arte del Caravaggio.

Una vita dura, tragica, e anche fosca... E ove qualche sintomo della vita s'intravvede nell'opera del pittore, ivi l'arte s'intorbida in qualche figura volgare. Ma è sintomo raro, ché l'arte di lui appare una completa, portentosa liberazione. Umilmente, mentre tutti i maestri d'allora, grandi e piccini, s'affaticano a coprire pareti di figure sopra figure, il misero ignoto ragazzo lombardo ritrae poche frutta in un comune canestro, s'interessa alle perle di Maddalena, ai piani di luce dell'acqua nelle ampolle, alle ben tornite e costolate casse dei liuti, alla soffice materia dei fiori. E cerca forme di popolare grazia, mani bene affusolate, colori dolci alla lombarda.

Un accento di serenità, di abbandono, pervade le sue prime pitture. E insieme, egli dimostra la sicura onestà del proprio mestiere: distende solidamente la forma, ottiene immediata la sensazione della massa, precisa la consistenza della materia. Né si occupa di effetti illusorii, perché conscio dei limiti dell'arte sua, sdegna ogni leccornia: egli è in questo senso un impeccabile aristocratico. Poi, circa il 1590, concepisce la riforma della luce: attenua i singoli colori, limita la luce perché sia parziale, le dà aspetto di notturna. La sintesi di ogni elemento della pittura è ottenuta; e insieme l'umanità dell'artista diviene piú intensa. Onde sorgono le sue composizioni piú felici: il delicato biancore dell'angelo che continua intorno Matteo scrivente per avvolgerlo d'ideale; il rotolare ineluttabile delle immagini sul cadavere del Cristo deposto (Vaticano) (fig. 511); il cerchio compiuto e immobile, come pietrificato, di Paolo e del suo cavallo (fig. 510). La luce insiste, sfiora e nasconde a volontà, costruisce lo spazio, inscrive i piani, precisa le forme, penetra nell'animo. Ne scaturisce una vita lenta e solenne, severa e raccolta, bene piantata e piena di coraggio. E appena osiamo distrarci dall'insieme per ammirare i singoli pezzi di esecuzione, di portentosa bravura.

In séguito, la luce del Caravaggio diviene piú nervosa, appare e sfugge con piú frequenti interruzioni, nasconde masse sempre piú ampie. Le immagini appaiono con piú immediata potenza, quasi lampi a traverso le tenebre.

LEONELLO VENTURI, *Il Caravaggio.*

Digitized by Google

### 6. - La Conversione di S. Paolo, del Caravaggio (fig. 510).

Per drammaticità di visione e per larghezza di fattura e gamma cromatica è affine alla *Crocifissione di S. Pietro*, della stessa chiesa, la *Conversione di S. Paolo*, armonia in rosa e nocciola su fondo fosco. Folgorato e accecato dalla luce divina, il centurione Saulo è caduto a terra riverso, e il cavallo, che il famiglio raffrena, scalpita e volge il capo a guardarlo sorpreso. Anche qui il temperamento del Caravaggio lo ha tratto ad una figurazione spiccatamente realistica, quasi « di genere »; la parte maggiore della tela è occupata dal corpo del cavallo, e l'ha scelto il piú bizzarro possibile, con un mantello castagno curiosamente pezzato di bianco, come una mucca; né ha cercato di rendere, con inane tentativo, la folgore; si vede che della verità biblica gli importa poco; l'ha tradotta con una cosa che lo interessa pittoricamente: un riflesso d'un chiarore laterale: lanterna o fuoco, realisticamente osservabile e rappresentabile. Nessuna voluta idealità nel viso del futuro apostolo; è un viso volgare di contadino, ma l'espressione è, come sempre, intensamente drammatica nel suo schietto realismo.

ENRICO THOVEZ, *Il filo d'Arianna*.

### 7. - Doti di Salvator Rosa come paesista.

Non pare che resti in dubbio fra gli intendenti, che Salvatore sia stato veramente, di quanti abbiano fin qui operato, il piú singolare in materia di paesi: e quando non se gli potesse attribuire altro pregio di singolarità, varrebbe questo per molti, d'esser egli stato il primo, che abbia saputo ritrovare le tinte per far vedere in pittura rappresentate le varie apparenze di colore che fa l'acqua tócca da qualsisia disposizione di luce, o in mare, o corrente nei fiumi, o da alto cadente, o stagnante ne' laghi e luoghi paludosi, esposta e scoperta, oppure sbattimentata per frapposizione di corpi solidi, dico di fabbriche, di massi, d'alberi e d'erbe , o nascosa, o incavernata fra dirupi e voragini, con tale naturalezza e verità, che è proprio uno stupore. Né minor gloria di lui si è l'essere stato, ad esempio del gran Tiziano, il tignere de' suoi paesi condotto con una macchia tutta dolcezza, a somiglianza del vero, nell'universale dell'arte, massime ne' lontani, i quali con mirabile artifizio di un vaghissimo impasto e accomodamento, e con certe velature, seppe far comparire per modo che pare ch'elle scuoprano, non pure coll'aiuto degli sbattimenti maggiori o minori che fanno i solidi, ma collo stesso lor colorito, l'ore piú principali del giorno; siano dell'aurora, o della levata, o del meriggio, o pure da sera; cose tutte che veramente furono proprie sue, piú che di ogni altro. Se poi si riguardano le sue marine, i suoi navili, con gl'infiniti nautici arnesi, il modo d'imitare piani, monti, scogli, tronchi, alberi, e frappe (1) vicine e lontane, e la vaga e ingegnosa maniera colla quale egli fu solito accompagnare le piccole figure in azioni e gesti accomodati a quel ch'ei volle che rappresentasse il quadro, non pare che possa piú desiderarsi da qualsisia pennello.

FILIPPO BALDINUCCI, *Vita di Salvator Rosa*.

1) Così si dicono le fronde degli alberi e le macchie di verzura dipinte.

Digitized by Google

## 8. - Luca Giordano.

Don Luca Giordano, detto non a torto il « Proteo della pittura », il vecchio artista scaltrito e rotto a ogni malizia e a ogni trucco, l'abilissimo tra gli abili, il vario, tumultuoso, brillante, immaginoso pittore napoletano, è lí, che vi tenta, che cerca sedurvi con la sua grazia, che vuol sbalordirvi, col suo acrobatismo pittorico. Pare che di sotto al suo gran parruccone seicentesco, attraverso le pretensiose lenti accademiche, un po' vi sorrida e un po' vi guardi severo; pare ch'egli voglia a ogni costo entrar nelle vostre grazie, e pigliarvi per il vostro verso, e che, spiando sul vostro viso l'effetto delle sue parole, vi dica: Vuoi del Tiziano o ami piú Raffaello? Eccotene. Preferisci Ribera o Veronese? Te ne posso offrire. O piuttosto, desíderi del Rembrandt e del Dürer? Ne ho per tutti i gusti. E questo, intanto, è un curioso carattere del nostro pittore e della sua opera: vuol parere diverso da quello che è, ama cioè piú di parere un altro che sé stesso, essere creduto Veronese o Rembrandt anzi che Luca Giordano. Perché cosí volevano gli altri, o non piuttosto perché egli aveva l'esatta cognizione delle sue forze non sufficenti al volo delle vette, e il suo non era se non un piccolo mondo, e la sua non altro che una povera coscienza servile, incapace d'impeto, d'energia, di genio? Dove il Giordano è davvero lui, fino a qual punto può in lui il gusto dell'imitazione e l'ispirazione personale? E qual'è questa ispirazione?

ENZO PETRACCONE, *Luca Giordano.*

## 9. - L'Accademia dei Carracci a Bologna.

Nel 1590 i Carracci fondarono l'Accademia degl'Incamminati, la cui impresa fu la sfera celeste con la costellazione dell'Orsa maggiore ed il motto: *Contentione perfectus;* sembra ch'essa sia nata dalla scuola di pittura che allargò il cerchio de' suoi aderenti co' poeti e con gli storici; resta, in ogni modo, ferma l'idea che l'insegnamento di Lodovico cominciò almeno due lustri prima, aiutato in parte da' cugini, i quali, piú freschi di viaggi, portavano in pratica l'entusiasmo della giovinezza e l'amore a quella solida cultura che doveva dare nuove risorse a' liberi pennelli dei maestri. L'Accademia, come trasformazione della scuola, non perde mai il suo ufficio didattico, e la dobbiamo pensare, non già un corso di studi regolato a periodi fissi, ma una ragionevole officina d'artisti dove s'alternano gli esercizi del disegno con gli esperimenti del colore, i precetti teorici con le delucidazioni storiche, e le discussioni tecniche con le gare poetiche. La raccolta de' calchi era ricca di busti romani e di rilievi i quali abituavano i giovani all'intelligenza indiretta del corpo umano e del suo movimento; questo saggio ritorno all'antico, come mezzo giovevole a meglio tradurre le forme vive nell'infinita molteplici à delle attitudini, era prima avvenuto nelle botteghe del Passerotti e del Calvaert. E dalle opere della plastica greco-romana, che poteva indurir troppo l'esatta e meccanica mano degli scolari, si passava allo studio de' disegni antichi e poi alla scuola del nudo dove *posavano* i modelli scelti fra i piú perfetti. I libri e la tradizione degli ottimi risultati ottenuti dal Vinci nella ricerca della struttura umana persuasero i bolognesi della

Digitized by Google

necessità di capire l'osteologia col coltello dell'anatomico, ed in tale esercizio essi furono guidati da certo Lanzoni, lettore dello Studio. Narra il Malvasia che i nostri artisti « usavano farsi modello fra di loro; godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da Lodovico, essendo di questa opinione, che chi non le intendea, non le sapesse ben rappresentare, e perciò quelle de' modelli, fossero posticcie ed insipide ».

ALDO FORATTI, *I Carracci nella teoria e nella pratica.*

## 10. - L'Aurora di Guido Reni.

È a Palazzo Rospigliosi che si trova il celebre soffitto di Guido, quello che si chiama l'*Aurora*. Il Dio della luce è sul suo carro, circondato dal coro delle Ore danzanti. La prima Ora mattinale, in capo a tutte, getta dei fiori attraverso all'aria. L'azzurro profondo del mare ancora semioscuro, è delizioso; v'è una gioia, un'ampiezza tutta pagana nelle fiorenti Dee che si tengono per mano, formando passi come per una festa antica. Il Reni infatti copiava l'antico, per esempio i Niobidi, e così si era fatto una maniera. Trovato un tipo lo ripeteva sempre, consultando non la natura ma il gradimento dello spettatore. In tal modo la maggior parte delle sue figure rassomigliano a figurini di moda, per esempio l'*Andromeda* della sala vicina. Quella non ha né corpo né sostanza, non esiste, non è che un insieme di gradevoli contorni. Guido Reni fu un artista felice, ammirato, mondano, che s'accomodava al gusto del giorno, che piaceva alle signore. Soleva dire: « Ho duecento maniere differenti di far guardare il cielo da due begli occhi ». Ciò ch'egli reca in quel mondo leggero, galante, già insipidito, in cui fioriscono i cicisbei, sono certe delicatezze d'espressione femminile, sconosciute agli antichi maestri, sono le fisonomie e i sorrisi della buona società.

La vera energia, la forza interna della passione sincera sono già scomparse in Italia. Non si amano più le vere vergini, le anime primitive, le semplici contadine di Raffaello, ma un tipo convenzionale di damigella ben educata. L'antica rudezza è cancellata, non v'è più traccia della familiarità repubblicana. Le persone si parlano cerimoniosamente, secondo l'etichetta, con titoli sonori e frasi ossequiose. Dalla conquista spagnola in poi, non si chiamano più fratello o compare, ma si dànno del monsignore a tutto spiano. Il gusto è mutato con lo stato degli animi. Persone raffinate e molli non possono amare figure semplici e forti. Hanno bisogno di rotondità manierate, di sorrisi dolciastri, di tinte singolarmente fuse, di volti sentimentali; vogliono il gradevole e il ricercato in tutto; qualche volta, per contrasto, le rudezze del Caravaggio, la trivialità e la crudezza dell'imitazione letterale, come un bicchiere d'acquavite dopo venti bicchieri d'orzata.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 11. - Il Domenichino.

Al pari di tutti i maestri del periodo barocco, il Domenichino fu ecclettico; s'ispirò ai Carracci, al Correggio, a Raffaello, a Michelangelo..., ne ricalcò talvolta le opere: però, traverso quella rete di simpatie e di

Digitized by Google

ammirazioni, la sua individualità non venne assorbita, anzi serbò intatti ed evidenti i suoi peculiari lineamenti.

Il piú importante fra essi è la rara probità di spiriti e di mezzi ch'egli ebbe, in opposizione ai lenocinî scenografici cui era affidata essenzialmente, nel periodo in cui egli operò, la efficacia rappresentativa, non senza immediato considerevole successo sulle folle.

Il suo mondo è limitato, giacché è bandito da esso tutto ciò ch'è violento, volgare, sensuale; ma mirabile freschezza e vigore è da lui raggiunta nelle figure infantili, soffuse di candore attonito, materiate di profonda soavità; in quelle degli adolescenti, dall'aria inconscia e rapita, come se tutto intorno ad esse fiorisse di gioia; in quelle dei vecchi venerandi, che sembrano spiritualizzarsi quanto piú incalza il disfacimento fisico.

Tutto ciò che è nobile e puro viene da lui esaltato con animo sincero e commosso. E la purità interiore delle sue creature si rispecchia a pieno nell'involucro corporeo, né egli consente deformazioni di esso, anche quando imposte dalla scena raffigurata, contrastando cosí apertamente alle tendenze seicentesche che si compiacevano di ogni trivialità, di ogni brutalità: il corpo delle sue figure è sempre di belle forme, il gesto sempre misurato, la vitalità di loro mite e composta. In questa serenità di forme e di anime egli è un classico, non un accademico.

LUIGI SERRA, *Il Domenichino.*

## 12. - La Santa Petronilla del Guercino (fig. 526).

Mentre l'anima della Santa è accolta in cielo, si sta calando il suo corpo nella fossa. È una pittura composita. L'artista, secondo l'uso delle scuole che non sono primitive, ha assembrate tre o quattro qualità d'effetti. Parla agli occhi con le potenti opposizioni d'ombra e di luce, coi ricchi panneggi della Santa e del suo fidanzato. Copia il reale in modo da far illusione; il ragazzino che tiene il cero è d'una verità sorprendente, ci si ricorda d'averlo visto per strada. I due facchini che sollevano il corpo hanno la volgarità e l'energia maschia del loro mestiere. È drammatico. L'atteggiamento umile della Santa in cielo è pieno di grazia, e fa contrasto, per la giovane testa incoronata di rose, con la tragica pesantezza del cadavere avvolto nel suo sudario sinistro. Gesú stesso è commovente, affettuoso: non è un semplice corpo come in altre pitture. La morte lugubre e gelida, messa di fronte alla resurrezione beata e trionfante, basta per arrestare e turbare i passanti. La pittura, intesa cosí, esce dai suoi limiti naturali e si accosta alla letteratura.

I. TAINE, *Viaggio in Italia.*

## 13. - Tiepolo.

Uno scenario di architetture fantasiose, specchi di cielo azzurrino fra cumuli di nubi candide, sciami di figure violentemente atteggiate, scagliate in scorci audaci, un aggroviglio di membra floride e rosate fra gli ampi paludamenti agitati e rigonfi dal vento: una ridda gioconda di iddii e di eroi, una tragedia ingentilita di santi e di martiri: i numi del

Digitized by Google

l'olimpo pagano e la divinità del cielo cristiano: gli eroi d'Omero e di Virgilio e i màrtiri del cattolicismo; i cavalieri dell'Ariosto e quelli del Tasso: Apollo e la Vergine, la caduta degli angeli ribelli e Rinaldo, Cleopatra ed Armida, il sacrificio di Ifigenia e il convito di Abigaille, Venere e Federigo Barbarossa, Belisario e S. Bartolomeo, Lucrezia ed Apelle, Ulisse e Geremia; e poi le Arti, le Scienze, le Regioni, la Gloria e il Tempo: la mitologia e la religione, la storia e il costume, la realtà e l'allegoria: *toute la lyre* insomma; e questa fantasmagoria di creature reali e di creature fantastiche, di scene terrene e divine, materiali e irreali, avvolta in un fiotto di chiarità solare, che scolora le tinte e le sfuma e le avvolge in una gioconda apoteosi di luce.

Tale l'arte di Giovan Battista Tiepolo: tale quella focosa pittura che invase col suo irresistibile impeto decorativo, con una fecondità inesauribile di trovate, con una maestria prodigiosa di tecnica, con una rapidità inconcepibile di esecuzione chiese e palazzi di Venezia e del Veneto, che si diffuse nel Milanese, che portò lontano fino in Germania ed in Spagna nel Palazzo Arcivescovile di Würzburg, nel palazzo Reale di Madrid, l'onda irruente della sua tavolozza, il suo sereno mondo di iddii e di eroi, la sua piacente visione elegante e fastosa della storia e della vita.

Non un grande poeta del sentimento, dunque, ma un artista di sovrana genialità; non un creatore, perché è facile ricercare gli elementi della sua arte nel Tiziano e nel Caliari innanzi tutto, poi nel Correggio, sebbene in modo indiretto, nonché in altri minori (e il Molmenti acutamente mostra in un quadro dell'olandese Giovanni Lys e nel magnifico soffitto che un oscuro pittore veneziano della seconda metà del Seicento, Gianantonio Fiumani, dipinse nella chiesa di San Pantaleone in Venezia, gli inizi di quello stile che mescola fantastiche architetture audacemente scorciate a figure grandiosamente drappeggiate e agitate come da un vento di tempesta), ma un assimilatore geniale che seppe imprimere nella sua maniera lo stampo di una genialità personale. E non bisogna dimenticare che in una età in cui la pittura veneziana scendeva all'arte leggiadra ma frivola del Longhi e di Rosalba Carriera, o si volgeva al realismo paesistico del Canaletto e del Guardi, il Tiepolo seppe con polso gagliardo risollevarla alla nobiltà decorativa, al grande stile del Veronese. Dalla pompa estrema di Venezia decadente, in cui la magnificenza esteriore celava le miserie della vita politica, l'illanguidimento del commercio e delle ricchezze, il guasto dei costumi e la vacuità del pensiero, il Tiepolo seppe trarre una fiamma di vita.

ENRICO THOVEZ.

## 14. - Francesco Guardi.

Venezia basta al pittore. È un'opera d'arte di per sé stessa. È infinita. Sempre simile, è sempre diversa. S'irida, digrada, si colora, si scolora, s'accende, si spegne, si trasforma senza posa. E ciascuno la esprime secondo il proprio genio, il Canaletto con maggior precisione, il Bellotto con maggior minuzia, il Guardi con maggior libertà. Ma Francesco Guardi è così squisito! Ha dello spirito fin sopra i capelli! Ha della prontezza, dell'audacia, della fantasia da vendere. Svelto e leggero, mostra una tale

Digitized by Google

indipendenza che ricompone daccapo il paesaggio. Improvvisa e sorride. Si spande in tócchi spiritosi, in notazioni rapide, in sottili razzi di gaiezza delicata e di felicità subitanea. Bisogna vedere la raffinata qualità dei grigi argentei dei suoi cieli; e in tutte quelle trasparenze, quel nonnulla di sobrietà e di grazia che vi getta con un gesto morbido e sicuro d'eleganza: ritocco impastato, punto di luce, accento di colore, lo splendore scarlatto d'un tabarro, o lo splendore biondo d'un camiciotto di barcaiolo. È artista in sommo grado, e d'una modernità sorprendente. Francesco Guardi fu un iniziatore.

FILIPPO MONNIER, *Venezia nel XVIII secolo.*

## 15. - I quadretti di costume veneziano del Longhi.

Il Longhi mostra il rinoceronte o il gigante del casotto, profila il teatro ambulante delle marionette, evoca l'astrologo della Piazzetta che, appollaiato sul suo trespolo, armato d'una lunga cerbottana, spiffera la buona ventura all'oreccio dei giovanotti. E se nella luce azzurrognola del parlatorio di San Zaccaria un sonatore di cornamusa dà la commedia alle monache vestite di bianco, lo rappresenta. E al Ridotto, tra le pareti coperte di pitture e fiancheggiate da tavolini da giuoco, evoca la folla che passeggia e si produce, le maschere, le dame in crinolina, i cavalieri serventi col manicotto, i marmocchi, i cagnetti, il berretto d'un arlecchino, la sottana d'un abate e una portatrice d'acqua minuscola. Fumatori di lunghe pipe, ragazze dall'abito cangiante e con gli zoccoli a colori, turchi, mercanti con la bilancia in ispalla, tricorni galanti, baute leggiere, maschere pallide, egli mostra questo piccolo mondo all'opera, che va e viene, trotterella, si saluta, s'agita si dimena... In una serie di piccoli quadri d'interno, la veneziana è ritratta quando si alza, quando fa *toilette*, quando si specchia; al suo arcolaio, mentre fila; mentre legge, si veste, si pettina, sorbisce il cioccolato, fa una visita, riceve il sarto, il parrucchiere, il maestro di geografia, il negro dal panciotto scarlatto che le porta il bigliettino, o l'abate che le narra storielle....

F. MONNIER, *Venezia nel XVIII secolo.*

## 16. - Giambattista Piranesi.

Piranesi, quell'uomo avventuroso e selvaggio, in cui freme la rivolta contro il flosciume e l'arcadismo del suo tempo, dapprima si rifugiò nel passato e, vagulo tra le rovine di Roma come Michelangelo redivivo, incise grandiose vedute di quella città e ammassi fantastici di rovine antiche, al cui piede oziano e s'accasciano uomini affamati e laceri che sembrano i fantasmi di quelle tombe e di quei templi crollati. Nelle vedute del Piranesi la grafia dura e metallica evoca una Roma di sogno, quasi paurosa nella magnificenza morta dei fòri, delle terme, dei sepolcreti, imponente e solare nella sterminata vastità delle piazze e delle vie, solcate da berline e da portantine che radono i finestroni a inferriate dei cupi palazzi e le conche delle fontane barocche... Avendolo poi pregato non so qual principe, perché era architetto, di

Digitized by Google

disegnargli il progetto per una carcere, eccotelo afferrato da un delirio di genio, disegnare e incidere una trentina di tremende stampe intitolate *Carceri d'invenzione*, buone tutt'al piú a far sbarrare gli occhi al principotto che voleva una modesta gabbia da ladri e si trovò fra mano, su quei fogli rabbiosamente inchiostrati, i baratri dell'inferno. Sono interni di prigioni colossali, mostruose, che salgono dalle viscere della terra fino ai regni della vertigine, intersecate d'archi assurdi, di travature smisurate, di passerelle, di cancelli e di scale a chiocciola che sembrano boa titanici attorcigliati alle colonne d'una catacomba indiana. Dappertutto sbarre dentate, ruote di supplizio, inferriate, lanternoni, torce, catene, mascheroni leonini, intrecci di forche e di carrucole per dar i tratti di corda non ad uomini ma a giganti. Se ci si interna in quelle stampe, si sogna la notte di portar pena con un lumicino sul cornicione d'uno di quegli archi spettrali, o di rimaner impigliati negli spuntoni d'un pettine di ferro da cardar le spalle a Golia, o di abbrancare gemendo e sudando la testa d'una trave che sporge a quaranta metri dal pavimento... Piranesi non dipinse mai: ma il bianco e il nero delle sue incisioni valgono i colori piú intensi, per rendere quei sogni di follia e di terrore, unici nella storia dell'arte per la solitudine tremenda della loro concezione.

La Cloaca massima con l'orrore viscido delle sue tenebre, le mura di Servio Tullio con la maestà bruta dei blocchi enormi, le Terme di Caracalla e la Basilica di Costantino col silenzio dei loro vani immensi e morti, qualche tomba etrusca col mistero funebre della cella istoriata d'indecifrabili figure: ogni rudere, ogni caverna, ogni castello diroccato, il Pozzo di S. Patrizio a Orvieto, col suo trapano di scale che s'affonda nella notte, le travature del tetto d'una basilica o d'un teatro: tutto ciò può bene aver agito sull'immaginazione tetra del Piranesi. Ma egli non attinse i suoi incubi architettonici a costruzioni reali, cosí come le forme dei giganti torturati in quelle nere Gehenne, le trasse dal sogno proprio, influenzato forse dalle eroiche e dolorose deformazioni michelangiolesche. La fantasia ha in queste acqueforti tale sopravvento sulla ragione, che certe linee architettoniche ci si spezzano o s'incrociano assurdamente, o addirittura si perdono nel caos, abbandonate dell'estroso incisore.

Il Settecento, che sembra un palcoscenico bucolico illuminato da bengala rosa e azzurri, tutto pastori e pastorelle color delle mele rose, con le rocce di cartone e gli alberi di seta verde-oro, cela sotto le erbette fiorite, come presagio di tempi procellosi, i trabocchetti neri del Piranesi.

G. E. MOTTINI, *La Pittura italiana da Leonardo al Tiepolo*.

## 17. - L'estetica del Canova.

Il Canova, bellissima tempra di tecnico, fu affascinato dall'insuperabile armonia ed eccellenza tecnica della plastica greca, anche attraverso le copie romane, da quei *tochi de paradiso*, come chiamava quei marmi. Quando vide le spezzate statue dei frontoni del Partenone che lord Elgin stava per vendere al Museo Britannico, dichiarò che per vederle sarebbe

Digitized by Google

andato da Roma a Londra a piedi, e il giudizio che ne dà è acuto: « Esse mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura. Niente avevano di affettato, niente di esagerato, niente di duro, niente di quelle parti che si chiamerebbero di convenzione o geometriche. Concludo, dunque, che tante e tante statue che noi abbiamo con quelle parti esagerate di convenzione, debbono essere copie fatte da quei tanti scultori che copiavano le belle opere greche per spedirle a Roma ». E formulava così il suo credo: « Convien sudare dí e notte sugli esemplari greci e romani, studiarli indefessamente, investirsi delle loro massime, crearsi uno stile sul loro e farselo proprio; e allora si potrà pretendere il titolo di vero imitatore ed emulatore ». Era un programma che può sembrare eccellente; salvo che ha un tallone d'Achille ed è questo: che nessun imitatore ha mai potuto emulare il modello. Questo errore fu ed è il tarlo roditore dell'opera canoviana. Egli studiò con infinito acume e diligenza, con vera genialità il modello vivo, ma poi lo volle atteggiare nella forma e nello spirito dell'età classica: non comprese che si può creare uno stile sul vero, ma non si può infondere il vero in uno stile. In questo equivoco si agita tutta l'attività del Canova. Quando egli è piú libero dalla preoccupazione di imitare gli antichi, mostra, come nei ritratti, negli abbozzi, nel Papa adorante, nella Maddalena penitente, la virtú di una magnifica tempra di plastico, di un modellatore e di un esecutore maraviglioso che ha sottratto agli antichi tutti i segreti del loro tecnicismo; ma quando vuol fare opera di stile come nel *Perseo*, nell'*Achille*, nell'*Aiace*, ci pone dinanzi il dissidio di un integramento impossibile di realtà direttamente osservata e di una armonia riflessa che vuol ripetere un'armonia che fu organica e spontanea. Allora per il miraggio dell'armonia antica, vela con la levigatura leziosa la sincerità del suo studio diretto e giunge alla freddezza ed al dolciume stucchevole dell'*Ebe* e della *Danzatrice;* allora dai suoi marmi fugge la vita, e la morbidezza della forma sussiste per sé stessa, senza che piú la reggano alcun soffio ed alcuna luce di anima, alcuna energia vitale: molte statue del Canova dànno il senso di corpi in cui si sia praticato un vuoto psichico ed energetico; sono magnifiche spoglie esamini, che non hanno piú una fisica realtà materiale e non hanno raggiunto una vita ideale, sono fluide vesciche lucenti che non contengono né carne né ossa, né nervi, né sangue.

ENRICO THOVEZ, *Il Vangelo della Pittura.*

Digitized by Google

# LIBRO SETTIMO

# L'ARTE NELL'OTTOCENTO

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo I

# IL NEOCLASSICISMO

§ 1. **Cause e caratteri del neoclassicismo.** - Le cagioni per cui il barocco cedette il campo ad uno stile tutto di scelta guardinga, di misura e di tradizione, sono molte e intrecciate. L'arte neoclassica sorse anzitutto come reazione ai fronzoli e alle ghinde del rococò. Si tornò all'antico per quello spirito di riforma che lievita in tutto il secolo frivolo e che mira alla sua purificazione in un ideale astratto, ideale che la Rivoluzione cercherà di tradurre in realtà con la violenza. Le scoperte d'Ercolano e Pompei rivelarono nuovi tesori di bellezza, e suscitarono fervide discussioni tra gli artisti e gli archeologi. Il tedesco Giov. Gioacchino Winckelmann, direttore delle antichità di Roma, con la *Storia dell'arte presso gli antichi* (1764) creava l'estetica del *bello ideale*, elevava un altare alla divinità della forma, che gli antichi, avevano rivelato per virtú di genio. Il suo dogmatismo, la sua ideologia rigida e appassionata gli fecero un gran numero di proseliti. Altro campione dell'estetica del bello puro, fu il pittore Mengs, come lui tedesco e stabilito a Roma, che si diede ad un eclettismo accademico, a base di Raffaello e di Correggio, mescolati a freddo e serviti in un'arte decisa a rinunciare alla personalità e alla vita. Il rococò francese intanto, regnando Luigi XVI, si spogliava dei suoi cartocci e delle sue conchiglie, per ornare linee meno rocciose, di lauri, di turcassi, d'urne e di lire. La moda e il gusto chiedevano, anche in Italia, all'archeologia e all'erudizione consigli ed esempi per abbellire i palazzi e i giardini. Lo stile neoclassico, sorto

Digitized by Google

in pieno Settecento sensuale e canoro, si svolse parallelamente alle circostanze storiche: fu lo stile del periodo preparatorio della Rivoluzione; poi fu lo stile della Rivoluzione, tutta civismo retorico e culto teatrale d'una chimerica antichità perfetta; infine espresse la visione cesarea ed eroica dell'Impero che si piccava di spartana austerità e di romana grandezza.

**§ 2. Antonio Canova.** - L'incarnazione dello stile neoclassico fu da noi ANTONIO CANOVA, da Possagno presso Treviso (1757-1822). Studiò a Venezia e poi a Roma, e s'imbevve di classicismo, contemplando le statue greche o che tali erano ritenute, col fervore estatico con cui gli artisti creatori indagano la natura. Il sofisma inerente a tutti gli stili di reazione e di partito preso, nocque assai al suo temperamento plastico, veramente meraviglioso: ché dai Greci in poi, nessun artista meno Raffaello, aveva professato per la pura beltà formale un culto cosí sincero e istintivo, e speso in suo favore i tesori d'un cosí miracoloso magistero tecnico. L'opera del Canova rivela nel primo periodo un amore pel vero e per la vita, che va scomparendo nella successiva produzione astratta e raggelata. Il *Dedalo e Icaro* dell'Accademia di Venezia, e la figura benedicente del papa Clemente XIV nella sua tomba ai SS. Apostoli in Roma, sono i migliori saggi del realismo canoviano, che diremo *idealistico*, per la felice contemperanza dei due elementi. Levigata grazia e molle sensualità settecentesca spirano, nel leggiadro travestimento greco, le sue statue e i suoi gruppi inneggianti alla beltà femminile: le *Tre Grazie* morbidissime dell'Abbazia di Woburn in Inghilterra, che ispirarono al Foscolo un carme puro e glaciale, la tersissima *Ebe* dalla succinta tunica (fig. 544), la squisita *Venere*, tutta greca, di Palazzo Pitti, la nota *Paolina Borghese sdraiata*, ritratto ellenizzato e idealizzato, che si conserva a Villa Borghese (1). Il celebre gruppo di *Amore e Psiche*, nella Villa Carlotta a Tremezzo sul Lago di Como, è il piú bell'idillio arcadico scolpito nel Settecento, e di quel secolo esprime il lezio e la sensualità con forme intrecciate, d'una purezza senza palpito. Nei monumenti funebri del suo periodo maturo il Canova mira ad una teatralità severa che contrappone bloc-

1) Fra i ritratti ellenizzati del Canova, è notissimo il *Napoleone* bronzeo del cortile del Palazzo di Brera.

Digitized by Google

chi di ghiaccio alle torreggianti lave dei sepolcri barocchi. Il capolavoro del genere è la *Tomba di Clemente XIII Rezzonico*, in S. Pietro (1784-92) (fig. 541), la cui allegoria, non priva di retorica, non deve farci trascurare le mirabili bellezze espressive e plastiche profuse nell'opera: soprattutto il vivente mistico ritratto del vecchio pontefice in orazione e i superbi leoni del basamento. Del pari, i due angeli piangenti, che s'appoggiano sulle faci rovesciate, ai lati della chiusa porta della morte, nella gran *Stele funebre degli ultimi Stuart*, pure in S. Pietro (1817) (fig. 543), sono fra le espressioni piú suggestive e armoniose dello stile neoclassico. Frigide macchine si rivelano invece, col rebus patetico delle loro allegorie, la *Tomba dell'Alfieri* in S. Croce, e quella dell'*Imperatrice Maria Cristina d'Austria*, in S. Stefano di Vienna. Il difetto di naturalezza e l'aspirazione ad un eroismo fiacco e cerebrale suggeriscono al maestro numerose concezioni mitiche o pagane, fra le quali ricorderemo per la noia che ispirano, il *Perseo* del Belvedere, riplasmato sull'*Apollo* d'Agesandro, che gli sta vicino, i due insulsi e corputi *Pugilatori* dello stesso museo, l'*Ercole e Lica*, già nel Palazzo Torlonia, ora nella Galleria Nazionale d'Arte moderna in Roma, e il *Teseo vincitore del Centauro*, a Vienna. L'opera vastissima del Canova, se anche per noi non è tutta viva, attesta ad ogni modo l'intento nobilissimo di ritornare, in un periodo di decadenza e d'impurità, alle leggi eterne dell'arte scultoria, di contrapporre semplicità e purezza all'enfasi e al malgusto. Se il Canova, artefice sapiente, si fosse preoccupato meno di imitare i Greci e avesse guardato la natura con occhi meno velati dalla cultura classica, o avesse scrutato in profondità il suo sentimento sincero, dotato qual era d'un sovrano senso della bellezza, potremmo scrivere il suo nome fra quelli dei sommi artisti italiani.

L'ideale classico fiorí particolarmente in Roma. ALBERTO THORWALDSEN, danese (1770-1844), vissuto a lungo in quella capitale, fu, come il contemporaneo Canova, uno dei corifei piú acclamati di esso. Il suo *Monumento funebre a Pio VII Chiaramonti*, in S. Pietro, è un saggio impeccabile di quell'arte che diffonde il gelo intorno a sé, da forme nobilissime. Il discepolo del Thorwaldsen, PIETRO TENERANI (1789-1869), non uscí mai dalla zona nevosa d'un canovismo che s'intepidisce appena per esprimere temi religiosi.

Digitized by Google

§ 3. **La pittura neoclassica.** - La pittura, che aveva avuto in Francia, in Luigi David, un ingegno della forza del Canova, non ebbe tanta fortuna in Italia, e si chiuse nel corretto ma esanime accademismo del milanese ANDREA APPIANI (1754-1817), decoratore pomposo del napoleonico Palazzo Reale di Milano (fig. 547); del romano VINCENZO CAMUCCINI (1775-1844) (fig. 548), e dei toscani PIETRO BENVENUTI (1769-1844) e LUIGI SABATELLI (1772-1850). Costoro furono valenti disegnatori, dotti nell'ideazione, teatrali nel comporre; oscillarono tra David e Raffaello, fra Canova e le statue greche, incapaci d'una scorrettezza e d'un impeto di genio. Non mai la pittura, tutta votata alla mitologia o ad una storia sacra classicheggiante, fu piú sostenuta di tono, piú levigata d'aspetto e piú imperturbabilmente vuota di passione e di gioia sensuale. Ma quegli artisti si salvarono creando bei ritratti: rimessi a tu per tu con la realtà, non osavano metterle la toga e il coturno, e furono vivi ed efficaci.

§ 4. **L'architettura neoclassica.** - Il neoclassicismo travestí alla greca e alla romana chiese, palazzi, teatri, mercati e ville. Davanti a quella manía archeologica che moltiplicò Partenoni e Pantheon da Torino a Napoli, si gridò al miracolo, e v'è taluno che ancora esalta e rimpiange tanta castità di linee, tanta parsimonia inventiva, tanta adulazione pei gran padri antichi, fraintesi ed espurgati. In verità, anche nell'architettura, lo stile neoclassico fa mostra della sua povertà e delle sue pretese. Il centro di diffusione fu, com'era naturale, Roma; la città dove diede le maggiori opere, Milano. Il primo vero architetto neoclassico è un allievo del Vanvitelli, lontano dal condividere la genialità e la fantasia del maestro, ma dotato d'un senso veramente raro dell'euritmia: GIUSEPPE PIERMARINI, da Foligno (1734-1808), architetto della corte arciducale di Milano. Egli rinnovò l'edilizia della metropoli lombarda, opponendo linee nude e pure ai settecentismi frondosi. Le opere sue piú rinomate sono il *Teatro alla Scala* (1788), il *Palazzo Belgioioso* e la *Villa reale di Monza*. Il suo scrupolo di semplicità lo porta spesso a far nudo e povero, com'è il caso del Palazzo Reale di Milano. Sulle orme del Piermarini si misero il milanese LUIGI CAGNOLA (1762-1833) e LUIGI CANONICA (1762-1844), autori, il primo del grandioso e

Digitized by Google

ricco *Arco della Pace* o *del Sempione* a Milano (fig. 546), e della graziosa *Rotonda d'Inverigo* in Brianza; il secondo, dell'*Arena* di Milano. Uno dei prodotti piú curiosi e ingegnosi dello stile neoclassico è il *Caffè Pedrocchi di Padova* (fig. 545), opera del veneziano GIUSEPPE JAPPELLI, a facciata corinzia con avancorpi dorici, e su pianta che imita la forma d'un pianoforte a corda.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo II

## L'ARTE ROMANTICA

§ 1. **L'avvento del romanticismo.** - E il romanticismo venne. Le generazioni nuove reclamavano una nuova vita dello spirito. La convenzionalità compassata dei classici cominciò a pesare come una tirannide che si univa a quella politica e la integrava. Come sorsero le ribellioni contro il despotismo e divamparono i primi moti per l'indipendenza nazionale, così si combatté per redimere l'arte dall'orpello mitologico e dall'idolatria della paganità. Le nuove ispirazioni furono cercate nel Medioevo cristiano, nelle leggende cavalleresche o fantastiche, nella storia dei Comuni, nelle epopee nordiche. Omero e Virgilio cedettero il campo alla Bibbia e a Shakespeare; Ebe e Virginia a Giulietta e a Pia de' Tolomei. Ci si propose di commuovere con la verità, di abbagliare e divertire col colore storico e locale, di ispirare sentimenti di generosa esaltazione. L'arte che piú s'imbevve di questi nuovi ideali fu la pittura.

§ 2. **La pittura romantica.** - Se si visita una raccolta di quadri del periodo romantico, si resta sorpresi davanti alla complicatezza dei soggetti trattati. I titoli sono lunghi come commentari. Predomina la pittura storica, trattata teatralmente, con una preoccupazione meticolosa della ricostruzione archeologica, e raramente con altrettanto senso di verità psicologica. I pittori saccheggiano i poeti, a partire da Dante fino ai ballatisti tedeschi del primo quarto del se-



Digitized by Google

colo; oppure intessono, sulle cronache e le storie del Medioevo e del Rinascimento, composizioni rapsodiche che si potrebbero paragonare alle nostre *film*, per l'artificialità e il convenzionalismo. Partita all'attacco delle gelide rocche neoclassiche, la pittura romantica, coi suoi *Vespri Siciliani*, coi suoi *Archimedi*, coi suoi *Tassi nell'ospedale di S. Anna*, coi suoi *Prigionieri di Chillon*, con le sue *Battaglie di Crociati*, non riusciva a sollevarsi in un'atmosfera piú libera e geniale di quella respirata dalla scuola avversaria. Comune la tecnica, povero il colore, la verità veduta attraverso a prismi scolastici o sentimentali. Nondimeno quel periodo diede piú d'un artista d'alto valore (1). Il piú importante è FRANCESCO HAYEZ, di Venezia (1791-1882), educato in Roma coi principii neoclassici, ma da Milano, ove si stabilí nel 1818, partito alla riscossa contro il freddo lisciume classico in voga. Le sue pitture storiche, i *Profughi di Parga*, i *Vespri Siciliani*, *Giulietta e Romeo*, ecc. hanno il tono melodrammatico che il pubblico reclamava. Nei ritratti è terso e grave, d'un'eleganza che ricorda il francese Ingres, che certo egli apprezzò. Nel notissimo *Bacio* del Castello Sforzesco di Milano, trova colori freschi e finezze di tócco quasi olandesi, per esprimere con signorilità un soggetto sentimentale. La sua *Desolata* (fig. 551) ha una grazia penetrante, qualcosa della soavità elegiaca del Bellini o del Donizetti. Ricorderemo anche MASSIMO D'AZEGLIO (1798-1866), che coltivò il paesaggio romantico teatrale, selvoso e architettato, con figurine di Crociati e di cavalieri erranti.

§ 3. **La scultura e l'architettura nel periodo romantico.** - La scultura reagí all'indirizzo classico con maggior difficoltà. La tirannide dei canoviani, ridotta ormai a dogmi

1) All'arte romantica si può ascrivere un artista italiano che, vissuto in Inghilterra, fu il capo e l'animatore d'una scuola di pittori — i *Preraffaelliti* — intesa ad un ritorno alle tradizioni dell'arte ingenua dei Trecentisti e dei Quattrocentisti italiani: *Dante Gabriele Rossetti* (1828-1872), figlio del celebre patriota. I pittori di quel movimento (principali col Rossetti, *Holman Hunt* e il *Millais*) nutrivano un vivo amore pei simboli, per le leggende, per le vibrazioni liriche delicate, per le grazie serene e profonde della natura. Apostolo di quell'arte naturalistica e intellettuale fu il critico esteta John Ruskin. D. G. Rossetti illustrò con deliziosa sognante poesia la *Vita nuova* di Dante. — La Germania ebbe il suo preraffaellitismo con *Federico Overbeck* (1789-1869), vissuto a Roma, fondatore della scuola dei *Nazareni*, che imitavano con freddezza accademica l'arte mistica del Beato Angelico e del Perugino.

Digitized by Google

meccanici, non cennava ad allentare. L'artista che, in nome non già d'un'altra retorica, ma della verità, osò levarsi contro l'accademismo impotente, fu LORENZO BARTOLINI, di Savignano, vicino a Prato (1777-1850). Vissuto a lungo a Firenze, una delle capitali della vera scultura, egli mostra nelle sue opere un saggio eclettismo che lo tiene lontano del pari dal realismo triviale e dal purismo gelido, e che gli permette sovente di risentire la natura col senso lirico e con la soavità formale d'un fiorentino del Quattrocento: per es. nella celebre *Fiducia in Dio* del Museo Poldi-Pezzoli di Milano, e nel delizioso *Bacco fanciullo che pigia i grappoli in un mastello*, della Pinacoteca Martinengo di Brescia. Non immune da maniera e da freddezza, il Bartolini è una di quelle figure di transizione che servono da esempio, che fecondano gli spiriti: il suo indirizzo di libertà fu seguito, fra gli altri, dal Marochetti, dal Duprè e dal Vela.

L'architettura anch'essa, per quanto le era possibile, fece i suoi passi per riconciliarsi col Medioevo, per romanticizzare la sua rigida compagine classica. Ma da quello sforzo non uscirono che opere ibride: tale l'inespressiva facciata medioevale di S. Croce in Firenze, dell'anconitano NICOLA MATAS. Un più felice saggio di quella tentata risuscitazione del gotico, fu la *Facciata di S. Maria del Fiore*, iniziata nel 1868 su disegno del fiorentino EMILIO DE FABRIS e terminata da LUIGI DEL MORO. L'architetto vi ripete con coerenza e gusto, motivi della decorazione laterale e posteriore del tempio, e vi aggiunge un'ornamentazione scultoria e policroma, fine nei particolari, ma alquanto esuberante.

Digitized by Google

Digitized by Google

## Capitolo III

## LE NUOVE CORRENTI

§ 1. **La pittura.** - La pittura romantica peccava anzitutto di scarso pittoricismo. Teatralità vuol dire letteratura, piú che pittura. La sua visione della vita era povera e artefatta, i suoi valori coloristici, meno che in certi momenti felici dell'Hayez, nulli. I vitali problemi d'atmosfera, di luce, di volume erano saltati di piè pari per raggiungere l'effetto sentimentale. Per salvare la pittura, bisognava ricondurla ai suoi elementi primi: riguardare in faccia la natura ed esprimerla come la si sente. La riforma partí in pari tempo da Milano e da Napoli. Il bergamasco Giovanni Carnevali, detto il Piccio (1806-1873), fino a ieri quasi ignoto, in bei ritratti e in paesaggi suggestivi fu uno dei primi a tornare alla velatura chiaroscurale e ad affrontare il modello con fresca sincerità. Sulle sue orme si misero i lombardi Federico Faruffini (1833-1870), colorista di polso, Tranquillo Cremona (1837-1873) e Daniele Ranzoni (1843-1889), entrambi portati alle sentimentalità leziose, ma ricchi di suggestione col loro vaporoso e umido prisma di colori (fig. 552). I milanesi Domenico e Gerolamo Induno si distaccavano decisamente dalla pittura storica e si davano ai soggetti della vita quotidiana, rimettendo davanti ai giovani, col loro esempio (che derivava dai Fiamminghi) i problemi di vita e di verità che l'arte deve proporsi per non cadere nella vuota cerebralità. A Napoli, attraverso al romanticismo e al classicismo che non lasciavano ancora presa, alcuni artisti si rivolgevano con fervore al paesaggio, intridevano i loro colori

Digitized by Google

nella luce, impregnavano le loro piccole tele d'aria che vibra e trasfigura le cose. Fu quella la *scuola di Posillipo*, che trasse utili insegnamenti dalla forte personalità di GIACINTO GIGANTE (1804-1876), paesista fantasioso, ricco di risorse chiaroscurali. Da quella scuola esce FILIPPO PALIZZI di Vasto (1818-1889), attento osservatore e vivace pittor d'animali e di scenette campagnole, celebratore delle fresche gioie e dei trionfi solari dell'aria libera. Il genere storico trovava a Napoli la decorosa ispirazione di BERNARDO CELENTANO (1835-1863), morto precocemente, scrupoloso disegnatore, autore del noto *Consiglio dei Dieci*, nella Galleria d'arte moderna di Roma. Con quadri storici e di derivazione letteraria (la *Monaca di Monza*, il *Conte Lara*, *Torquato Tasso che legge il suo poema*), cominciò anche DOMENICO MORELLI di Napoli (1826-1901), che poi si volse a trattare episodi della Bibbia con un naturalismo crudo e tormentato e non senza una personalità quasi aggressiva nella tecnica e nell'illuminazione (*Giuda*, le *Tentazioni di S. Antonio*, *Cristo nel Deserto*, l'*Imbalsamazione di Cristo*, *Cristo deriso* (fig. 559), nella Galleria d'arte moderna a Roma). Il napoletano ACHILLE VERTUNNI (1826-1897) dipingeva luminose vedute della campagna romana o campana; GIOACHINO TOMA (1838-1891) tornava alla semplicità nuda e parlante di certi pittori olandesi, in scenette di vita o in ritratti quasi umili, illuminati da suggestive luci fra pareti scialbe. Il pugliese GIUSEPPE DE NITTIS (1846-1884), vissuto quasi sempre a Parigi, partito da una notazione umile e intensa della verità (fig. 555), si accostava poi all'*impressionismo* francese, in una sua personale forma imbevuta di luce vibrante, moltiplicando eleganti ritratti femminili e vedute di Parigi e di Londra.

In Toscana il romanticismo trovò resistenza nel purismo che v'imperava. LUIGI MUSSINI a Siena operava chiuso nel culto letterario dei maestri primitivi. GIUSEPPE BEZZUOLI architettava macchine teatrali su uno stampo infiacchito dei Veneti del Cinquecento e di Rubens (l'*Entrata di Carlo VIII a Firenze*), ma dipingeva ottimi ritratti. ANTONIO CISERI raggiungeva una fredda efficacia disegnativa in composizioni maestose e patetiche, come la celebre *Deposizione* di S. Maria del Sasso a Locarno e l'*Ecce Homo* della Galleria d'arte moderna di Roma. Il fiorentino STEFANO USSI (1822-1901) portava al sommo della relativa perfezione di cui è capace, il quadro

Digitized by Google

storico, nella *Cacciata del Duca d'Atene*, della Galleria d'arte moderna di Firenze (fig. 558), vasta tela in cui tutto è scrupolosamente studiato, costumi, gesti, mimica, composizione, sfondo, espressioni, e che contiene, in un complesso ricco di movimento, figure e gruppi pieni di carattere. La liberazione dal giogo del purismo e dello storicismo venne da una brigata di pittori toscani che, aiutati anche dall'esempio dei grandi paesisti francesi contemporanei (il Corot, il Troyon, il Daubigny, ecc.), scapparono alla campagna, piantarono i loro cavalletti in pieno verde e dipinsero quel che vedevano, come lo vedevano, preoccupati solo della vibrazione dell'aria e della rutilazione dei colori, e compresi d'un senso del disegno che è agli antipodi con la secca linea di contorno degli accademici. Si dissero *macchiaioli* perché la *macchia* era il loro stile, tutto chiaroscurale, rapido, spigliato, inteso a cercare nel fremito colorato e luminoso delle cose la *linea essenziale*, quella che l'occhio vede e che lo spirito sente solo attraverso all'occhio. I loro piccoli quadri si guardano a distanza o con le palpebre socchiuse. Qualcosa di simile e di altrettanto vivo avevano già fatto, molto piú in grande, Tiziano, il Tintoretto e il Tiepolo, e in piccolo il Magnasco, il Crespi Spagnuolo e il Guardi. Il capo dei macchiaioli e il meglio dotato fra essi è il fiorentino TELEMACO SIGNORINI (1835-1900), dal tócco arguto e veloce, dotato d'un mirabile senso del colore, della luce e della trasparenza atmosferica. Produce un'infinità di paesaggi toscani, vedute della vecchia Firenze (fig. 565), scene di costume e interni, infondendovi sole, brio e schiettezza. Piú vario e drammatico è GIOVANNI FATTORI, livornese (1825-1908), il cui tessuto coloristico è pallido e spento e bruno come un monocromato, ma che, quanto a doti di osservazione, è uno dei piú sani e sinceri pittori dell'Ottocento. In lui tutto è verità, tutto è cosa vista e sensazione pretta. Predilige le figurine di muli, di cavalli e di buoi al sole, i gruppi di soldati d'artiglieria che bivaccano o manovrano; ma è altrettanto felice nelle composizioni complesse e tumultuose, com'è la *Battaglia di Custoza*, della Galleria d'arte moderna di Firenze (fig. 553) (1).

1) Fra i migliori pittori di battaglie dell'Ottocento, ricordiamo anche il toscano *Amos Cassioli* (1832-1891), autore della celebre *Battaglia di Legnano*, nella Galleria d'arte moderna, e di begli affreschi storici e patriottici nel Palazzo Comunale di Siena.

Digitized by Google

Terzo della brigata macchiaiola è SILVESTRO LEGA, romagnolo (1826-1895), altro suggestivo evocatore di realtà umili (fig. 554), con bei sorrisi di sole sui fiori d'un pergolato o sull'oro d'un pagliaio. A questi tre maestri, dalla pittura tutta bonaria e frugale e odorosa come pane sfornato, sono da aggiungere fra i macchiaioli migliori, il veronese VINCENZO CABIANCA e il ferrarese GIOVANNI BOLDINI, che si stabilí a Parigi e, lasciata la vivace pittura d'impressione, si diede al ritratto aristocratico, d'un decorativismo non immune da superficialità.

Il paesaggio trovava uno dei piú ispirati interpreti in ANTONIO FONTANESI, da Reggio Emilia (1818-1882), che visse a lungo in Francia e praticò la scuola detta di *Fontainebleau*, dal nome della celebre foresta presa a modello dai suoi seguaci. Il Fontanesi sta grande fra i trasfiguratori del paesaggio, tra i lirici della campagna e dell'aperto cielo, di cui egli sa renderci mirabilmente, con certi suoi maceri toni, l'alta luce, l'umidore e il melanconico silenzio (fig. 557) (1). Ma la maggior gloria del paesaggio ottocentesco italiano è GIOVANNI SEGANTINI, di Arco (1858-1899), autodidatta, innamorato della beltà verginale delle Alpi, in mezzo a cui egli visse e lavorò, creando capolavori d'emozione panteistica (2). La sua tecnica tipica è il *divisionismo*, che applica sulla tela, in sottili filamenti e macchie, le tinte elementari, che l'occhio ricompone poi nel tono voluto dal pittore. È una tecnica ricca di effetti di vibrazione, adatta soprattutto a rendere la visione luminosa del mondo che il Segantini espresse: nevai, creste sfiorate dalle nubi, umidi pascoli alpini, crepuscolo di stalle e di tuguri, rotto da luci fredde o da bagliori di lanterna. La lenta e assorta mimica degli umili, il dramma dei loro miti sogni e dei loro dolori, l'ecloga delle bestie pazienti e fide che fiatano accanto all'uomo nell'algido aere dei monti (fig. 569): ecco la materia vissuta ed espressa da questo pittore, tedesco per l'amore religioso del particolare, e italiano per la carezza dei suoi ritmi e per l'unità cristallina delle composizioni. Egli dilesse, non meno delle vedute dell'alpe, i temi simbolici: l'*Angelo della vita*, l'*Amore alla fonte della vita*, *la Natura*, *la Vita e la Morte*, ecc.; ma spesso l'allego-

1) Alcune delle opere principali del Fontanesi sono conservate nel Museo Civico di Torino.

2) Risiedette a lungo alla Maloja nell'Engadina, e i suoi paesaggi sono per lo piú ispirati a quelle montagne.

Digitized by Google

ria nocque all'espressione pittorica. Fra le rare opere del Segantini conservate in Italia, le piú importanti sono certo la meravigliosa sinfonia serale *Alla stanga*, nella Galleria d'arte moderna di Roma, e le *Due madri* (interno di stalla alpina), nella Galleria d'arte moderna di Milano.

Il divisionismo fu adottato con fervore da molti pittori: ricorderemo i piemontesi ANGELO MORBELLI e GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO, e il ferrarese GAETANO PREVIATI. Quest'ultimo (1852-1920) fu un poeta che si esprimeva pittoricamente. La sua arte si avvolge in un turbine di luci bionde che dissipano in ombre la sua sostanza (fig. 566). Chi si accosta, per esempio, alla *Via Crucis* del Previati, senza tener conto che si tratta d'una visione, corre rischio di non comprendere nulla di un'opera cosí drammatica e personale.

Tra i maggiori rappresentanti di tendenze, che occupano l'ultimo terzo del secolo e traboccano nell'attuale, ricordiamo il Michetti e il Mancini, opposti nelle vedute dell'arte. FRANCESCO PAOLO MICHETTI, di Tocco Casauria (Chieti) (n. nel 1851), fu condiscepolo del Mancini nello studio del Morelli a Napoli. Lavorò in solitudine a Francavilla sull'Adriatico. È un realista pieno di forza drammatica e d'immaginazione. Nel gran quadro il *Voto*, alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma (fig. 560), figurazione della festa di S. Pantaleone in un villaggio abruzzese, il decorativismo abbagliante si scompone in elementi naturalistici pieni d'espressione. Nessun pittore ha reso con tanta efficacia il divampare della frenesia religiosa. Doti consimili si ammirano nella *Figlia di Iorio* (1895). ANTONIO MANCINI, romano (n. nel 1852), dipinse trovatori, toreri, monaci, maschere, chitarristi, ragazze che ridono e ritratti (fig. 568), con una violenta e sconcertante abilità coloristica. È un'alchimia forsennata e sgargiante la sua, che riesce a realizzare a chiazze, cazzuolate e croste il tessuto della vita colorata, l'epidermide vibrante e inquieta della visione. Egli non indugia a incorporare nella pasta della sua pennellata lustrini, schegge di vetro, persino ritagli di stoffe e di carta, tanta è la sua ricerca di splendore fisico e d'effetto.

La pittura storica e decorativa fu ripresa in Roma con modernità e con slancio di fantasia dal senese CESARE MACCARI (1840-1919), autore dei grandi affreschi del Senato, con soggetti della storia romana; e da ARISTIDE SARTORIO (nato in

Digitized by Google

quella città nel 1851), che compí il grandioso fregio allegorico dell'Aula di Montecitorio e lasciò un capolavoro nel dittico della Galleria nazionale d'arte moderna: la *Gorgona e gli Eroi*, e la *Diana d'Efeso e gli schiavi*, evocazioni degli atroci splendori dei miti e dei culti pagani.

Il Piemonte diede in LORENZO DELLEANI, da Pollone Biellese (1840-1908), uno dei piú freschi e ariosi pittori della montagna, dai colori tumultuosi, dalla gioia fisica comunicativa (fig. 561). Piú intimo, VITTORIO AVONDO (1836-1910), si compiacque nei grandi cieli vaporosi e nei toni marcidi del Fontanesi, da cui derivava (fig. 562). G. B. QUADRONE trattò con molta verità costumi piemontesi e sardi. Il suo *Ritorno dalla caccia* (fig. 563) è un piccolo capolavoro di osservazione, di tecnica e d'emozione.

In Lombardia regnava il chiaroscurismo, l'ombratura avvolgente, creata da Leonardo e dal Correggio, e resa feminea e tremolante dal Cremona e dal Ranzoni. Ne è imbevuta l'arte del monzese MOSÈ BIANCHI (1840-1904), abile tanto nel ritratto, quanto in spediti paesaggi e in vive impressioni di vita milanese, veneziana e chioggiotta (fig. 567), e se ne intuisce il fermento, pronto a diluire la forma, in EMILIO GOLA, in CESARE TALLONE, robusto ritrattista, e in LEONARDO BAZZARO, per citare i principali.

Bologna diede la personalità caratteristica di LUIGI SERRA (1846-1888), eccellente disegnatore, autore di grandi composizioni storico-allegoriche e del fine quadro d'architettura e d'ambiente *I Coronari*, nella Galleria Pisani a Firenze. A Busseto presso Parma, nacque ALBERTO PASINI (1826-1899), l'evocatore smagliante delle magie luminose di Venezia, di Granata, di Bruges, di Costantinopoli, del Libano e della Persia.

A Verona, ANGELO DALL'OCA BIANCA (vivente) evocò, con magía di velature, scene della vita della sua città.

Finiremo questa rapida e incompleta rassegna con alcuni pittori di Venezia, prodiga anche nell'Ottocento d'artisti che si abbeverano alla sua magica luce. GIACOMO FAVRETTO (1849-1887) ricrea la scena aneddotica, spesso con brio e grazia goldoniani (*In attesa degli sposi*), innamorato della sua città che egli fa rivivere anche nel gaio fervore settencentesco coi suoi toni d'argento e di perla (*Al Liston*) (fig. 557). LUIGI NONO (1850-1917) canta le vecchie Madonne protettrici della lagu-

Digitized by Google

na, invocate dalle donne prosternate, nell'ora della tempesta. ETTORE TITO (vivente), mostrandoci i pescatori che tuffano il remo nell'onda azzurra e d'oro, o internandoci fra i canali della miracolosa città, c'immerge in un'irrealtà luminosa e opalina che è l'atmosfera di Venezia e del Tiepolo. GUGLIELMO CIARDI (1843-1917) respira l'ardente luce dei meriggi sulle messi o sorprende la Giudecca e il Canal Grande in un'ora d'incanto luminoso (fig. 564); MARIO DE MARIA (1853-1924), bolognese, magnetizzato da Venezia, ridice le sue fiammanti opulenze serali o i suoi pallori misteriosi, quando è alta la luna e le putredini del vecchio mattone s'aggelano nella muta fosforescenza.

§ 2. **La scultura.** - Dopo il Bartolini, il neoclassicismo trovò un nuovo avversario nel senese GIOVANNI DUPRÈ (1817-1872), che cominciò la sua carriera con l'*Abele morente* del Palazzo Pitti di Firenze, nudo che palpita e sussulta, e che fu scambiato dalla critica retriva del tempo, per un pedestre calco dal vero. L'arte del Dupré è ricca di vita e di forza plastica: ma i vari filoni della sua ispirazione e del suo stile la mantengono in un eclettismo dispersivo. Capace d'un meraviglioso gruppo come la *Pietà* del Camposanto di Siena (fig. 550), in cui non sai se ammirare di piú la purità delle linee e delle forme, o la tecnica impeccabile, o l'espressione straziante e mistica in pari tempo, gli accade di ergere l'enfatica mole di statue allegoriche del monumento a Cavour in Torino (1). La scultura si accosta sempre piú al fremito pittorico e realistico con VINCENZO VELA, di Ligornetto, nel Canton Ticino (1820-1891), seguace del Bartolini, ardente patriota e nemico dichiarato dell'idealismo senza convinzione che continuava a popolare le esposizioni, le piazze e i camposanti di statue declamatorie. Il suo *Spartaco* del Museo di Ginevra, modellato alla vigilia del '48, esprime bene, nell'incesso fremente e nella tesa fronte corrugata dello schiavo ribelle, l'ansia di libertà di quei giorni fatidici. La *Desolazione*, nella Villa Ciani a Lugano, rispecchia la tristezza dell'animo patriottico, dopo le delusioni successe ai moti del '48. Nella statua di *Antonio Rosmini*, a Stresa, il marmo si spiritualizza

(1) Del Duprè sono notissimi i *Pensieri sull'arte* e i *Ricordi autobiografici*.

Digitized by Google

per esprimere in un volto l'ansia della conoscenza e la luce della fede. Il *Napoleone morente* del Palazzo di Versailles (fig. 549) eterna l'ultimo sguardo del dominatore nella gloria dei *dì che furono*.

Il Vela è stato fra i primi a trattare con la scultura temi sociali: l'altorilievo le *Vittime del lavoro*, conservato nel Museo di Ligornetto, doveva decorare lo sbocco della Galleria del Gottardo e celebrare il sacrificio degli umili lavoratori periti per l'attuazione del gigantesco traforo. La scultura tende ora a diventar civile e patriottica. Sorgono sulle piazze i monumenti e le statue a serbar la memoria dei sovrani, degli eroi e dei fatti gloriosi del Risorgimento nazionale, o ad esaltare uomini insigni nelle armi, nella politica, nelle scienze e nelle arti. A Torino, ove grandeggia nella concitata eleganza verrocchiesca l'*Emanuele Filiberto* di CARLO MAROCHETTI (1805-1867) — forse il monumento equestre piú bello del secolo — si leva una messe marmorea o bronzea di statue eroiche, che fa capo al recente *Amedeo di Savoia*, del torinese DAVIDE CALANDRA (1856-1915), balzante dall'epico piedestallo tutto fremente di battaglie. A Milano, GIUSEPPE GRANDI, da Ganna (1843-1894) erge l'impetuoso monumento delle *Cinque giornate*, rombante di campane a stormo; e il marchigiano ERCOLE ROSA (1846-1893) fa impennare su una base guardata da minacciosi leoni il veemente cavallo di *Vittorio Emanuele II*, in Piazza del Duomo. A Legnano si profila agile e nervoso, tesa la spada al cielo, il *Guerriero del Carroccio*, d'ENRICO BUTTI da Viggiú (n. nel 1847). ANTONIO DEL ZOTTO (1852-1918) crea le due viventi figure bronzee del *Goldoni* in Campo S. Bartolomeo a Venezia, e di *Tiziano*, sulla piazza pittoresca di Pieve di Cadore. Venezia ha il bel *Monumento a Vittorio Emanuele II* sulla Riva degli Schiavoni, fuso dal romano ETTORE FERRARI (n. nel 1849), autore del pensoso *Giordano Bruno* in Campo dei Fiori a Roma. Il fiorentino CESARE ZOCCHI scopre nel 1896 a Trento, il mirabile *Monumento a Dante* (fig. 571), che è una sfida e una promessa. Tre monumenti emergono dalla folla statuaria di Roma moderna e italiana: il tragico gruppo ai *Fratelli Cairoli* al Pincio, di Ercole Rosa (1883); il monumento equestre a *Giuseppe Garibaldi* sul Gianicolo, capolavoro di EMILIO GALLORI fiorentino (1846-1924) e il *Monumento di Vittorio Emanuele II*, con l'*Altare della Patria* e la *Tomba del Milite ignoto*. Sul ricco piedestallo

Digitized by Google

di granito grigio e rosa, da cui erompono fasti e battaglie garibaldine, l'*Eroe dei due mondi* (fig. 570), ammantato del *poncho* brasiliano, immobile sul suo cavallo rigidamente fermo, fissa su Roma che gli splende ai piedi lo sguardo pensieroso di chi, a Mentana, ha preparato col sacrificio la conquista. Il *Monumento a Vittorio Emanuele II* è una montagna di marmo dalle sagome classiche, dai rigidi colonnati a esedra che inquadrano, tra altorilievi, fontane e gruppi secondari, il gruppo del Sovrano. Quest'ultimo non doveva essere equestre. Nell'ideazione del creatore dell'opera, GIUSEPPE SACCONI, marchigiano (1854-1905), il cui progetto grandioso fu svisato in parte nella lunga esecuzione, il Re doveva essere rappresentato come in un'apoteosi, indossante gl'indumenti regali, e incoronato da un Genio della Vittoria, primo Re d'Italia in Campidoglio (1).

Chiuderemo questa rassegna involontariamente frettolosa, coi nomi di alcuni scultori, la cui attività si è protratta nel secolo attuale: ODOARDO TABACCHI, lombardo (1831-1905), autore del *Monumento ad Arnaldo da Brescia*, in quella città; GIULIO MONTEVERDE, ligure (1837-1917), lontano epigone del Canova, copioso e forbito scultore di statue allegoriche e di monumenti sepolcrali, e autore di fortunati soggetti fra lo storico e l'aneddotico, come l'*Innesto del vaiuolo*, in Palazzo Bianco a Genova; i palermitani ETTORE XIMENES (n. nel 1855) e MARIO RUTELLI (n. nel 1859), al quale ultimo si debbono le vigorose figure bronzee (naiadi e mostri) della Fontana dell'Esedra di Roma; VINCENZO GEMITO da Napoli (n. nel 1852), tipico pel vivace realismo e per la briosa plasticità (l'*Acquaiolo* della Galleria d'arte moderna di Roma); DOMENICO TRENTACOSTE, da Palermo (n. nel 1859), plastico delicato, pieno d'umanità (fig. 572); LEONARDO BISTOLFI, da Casal Monferrato (n. nel 1859), autore di bassorilievi simbolici, le cui figure fluttuano come ombre in una atmosfera di mistico sogno (fig. 573); MEDARDO ROSSO, torinese (m. nel 1928), che mirò, nella sua scultura originale e tutta realtà, a rendere il fremito fugace della visione.

§ 3. **L'architettura.** - Allo stile neoclassico succedette, si può dire senza transizione, uno stile eclettico, ancora in fiore, che prende a base il classico romano e rinascimentale (di

(1) Il monumento, iniziato nel 1885, non è ancora terminato.

Digitized by Google

rado il barocco), ma lo adopera con libertà e pittorescamente, e si studia di adattarne le forme alle esigenze della vita moderna. L'architettura durante l'Ottocento s'arricchí di possibilità tecniche, allargò il campo dei suoi scopi (stazioni ferroviarie, grandi mercati, banche, borse), incorporò nella membratura il ferro e il vetro. Prodigio di statica, piuttosto che opera armoniosa e bella, è la *Mole Antonelliana* di Torino, creazione di ALESSANDRO ANTONELLI, da Ghemme presso Novara (1798-1888), la cui guglia sale sino a 165 m., slanciandosi dal doppio loggiato che sorge sulla sommità d'un'enorme cupola a pianta rettangolare. Ingegno meno paradossale e rivolto ad un senso piú artistico della modernità, ebbe il suo contemporaneo GIUSEPPE MENGONI (n. presso Ravenna nel 1829, m. nel 1877), autore della *Galleria Vittorio Emanuele* in Milano, col maestoso arco d'accesso dalla Piazza del Duomo e con l'ottagono imponente, a cui fanno capo quattro bracci coperti a vetro: tipo che fu ripetuto con varianti e con minor grandiosità a Genova e a Napoli. Fra gli edifici di maggiore importanza sorti nell'ultimo quarto del secolo, ricorderemo il *Teatro Massimo* di Palermo, di G. B. BASILE (1825-1891), uno dei piú belli d'Europa, e il già citato *Monumento a Vittorio Emanuele II* in Roma, del Sacconi, terminato con discorde intento dopo la morte dell'autore. Lo stile eclettico si ispirò a motivi barocchi nel massiccio e pretensioso *Palazzo di Giustizia* in Roma, del perugino GUGLIELMO CALDERINI (1889-1910).

§ 4. **L'arte d'oggi.** - Le tendenze e le scuole dell'Ottocento si riversarono nel secolo attuale (1). Intanto nuove correnti sorgevano, e l'eterna battaglia fra il nuovo e l'antico divampava. Il *futurismo* fu la piú notevole e la piú bellicosa fra le recenti tendenze. Mirava a reagire di proposito contro la tradizione e l'autorità, contro tutto ciò che non fosse arbitrario e provocante, indecifrabile ed eccentrico. Cercava la bellezza nella cruda gioia del colore greggio, nella deformazione geometrica, nello sparpagliamento a capriccio delle forme. Inca-

(1) Tra i pittori la cui operosità occupò il primo quarto del secolo attuale, ricorderemo come particolarmente sincero e libero da teorie il fiorentino *Armando Spadini* (1884-1925), che diffonde una sua tipica aureola madreperlata e vaporosa in quadri tutti riso d'infanzia, compiacenza materna e beatitudine di scampagnate in pieno sole primaverile.

Digitized by Google

pace di creare vera pittura e scultura, si è in questi ultimi tempi conquistato un posto legittimo d'avanguardia nella decorazione e nel cartellone-*réclame*.

L'architettura tende a spogliarsi delle forme tradizionali per adottare i nuovi valori che le sono consentiti dalle nuove destinazioni e dall'impiego del cemento armato. Se il suo cammino non si spingerà verso la bellezza pura, consacrata dal Brunelleschi e dal Bramante, tenderà verso la complessità sintetica dell'alveare, verso la fantasmagoria brulicante del grattacielo.

La scultura, favorita dalle celebrazioni della Guerra, ondeggia tra un misticismo arcaico che torna volentieri all'arte egiziana e alla romanica, e un realismo simbolico che prende a modello Michelangelo attraverso al francese Rodin. Fuori da queste formule, lavorano giovani che hanno aperti gli occhi alla bellezza della forma viva e il cuore al sentimento sincero.

È arduo definire le tendenze della pittura attuale, dominata da influssi stranieri, mancante soprattutto d'un indirizzo stilistico spontaneo e connaturato con lo spirito della razza. Tre correnti principali sembrano delinearsi: la visione deformatrice, che, preoccupata di questioni astratte di volume, di ritmo, ecc., sottopone le figure e le cose a una proiezione deformante e spesso deturpante, che si proclama metafisica (è questa la forma d'arte meno italiana possibile: eco insincera di cerebrali perversioni parigine); un ideale di ritorno alla costruzione, al buon disegno, al bello severo e solido, gloria dei maestri del Quattro e del Cinquecento; una tendenza all'innocenza formale, al primitivismo ingenuo, quali ci vengono manifestati con spontaneità da Giotto e dai Trecentisti. I pittori *metafisici* vogliono ricreare da capo a fondo la sensibilità artistica; i *primitivisti*, per chiamarli così, vogliono riportarla alle fonti pure; i *neoclassici*, se questo è il loro titolo, intendono ad ogni costo riallacciare la modernità alla tradizione, l'era dei colori chimici e della cinematografia al Secol d'oro. In tutte e tre le teorie v'è un fondo di verità e un germe d'errore Ogni ritorno deliberato e riflesso a ciò che fu, contiene lo stesso sofisma che paralizza le ribellioni e gli arbitrii inconsiderati. Fenomeno d'istinto e di intuizione, l'arte in tutti i tempi si è salvata rituffandosi nella vita, riguardando con occhi d'umiltà e d'amore la divina Natura.

Che cosa nascerà da tante forze discordi? L'Italia è in tra-

Digitized by Google

vaglio. L'espressione artistica cerca in mille direzioni l'orientamento che le assicuri un domani fecondo di nuova bellezza. La perla è ancora nascosta nelle rugose pieghe della conchiglia. Veduta alle grandi Mostre internazionali d'arte di Venezia, fra le nazioni che attendono a creare l'arte del dopoguerra, l'Italia è quella che, avendo il piú glorioso passato come esempio e modello, per esserne degna, sa meglio misurare i suoi sforzi, meglio disciplinarsi e meglio aspettare.

Digitized by Google

# APPENDICE

Digitized by Google

Digitized by Google

## PRINCIPALI INDIRIZZI CRITICI DAL RINASCIMENTO ALL'EPOCA ATTUALE

Un *excursus* storico sulla critica d'arte, quale conclusione d'una storia dell'arte, non sarebbe del tutto privo d'interesse, ma dimostrerebbe all'evidenza la penosa inutilità di ogni forma di critica d'arte che pretenda ridurre a concetti puri il fenomeno, tutto di sensibilità e di vita, che è la creazione della bellezza. Ma già piene son le carte, e dobbiamo contentarci d'una sommaria enumerazione.

La letteratura artistica sarebbe cominciata nientemeno che nel sec. V a. Cr., col *Cànone di Policleto*, misura astratta del corpo umano perfetto. Non abbiamo di esso (e non fu gran male, ché lo spirito accademico se ne sarebbe servito senza discrezione) se non la menzione in qualche tardivo scrittore erudito.

Dell'antichità ci restano due opere importanti: i dieci libri *De Architectura* di Vitruvio Pollione, scritti forse tra il 25 e il 23 a. Cr., che l'Umanesimo riesumò e tenne come il Vangelo del classicismo; e il *Viaggio in Grecia* di Pausania, una specie di guida Baedeker del II secolo d. Cr. Li ricordiamo appunto per l'enorme conto che se ne fece nel Rinascimento.

Nel Quattrocento la letteratura d'arte rifiorisce ad opera particolarmente d'artisti, che vi trattano empiriche formule del mestiere o si librano nell'astrazione. Cennino Cennini, nel suo *Libro dell'Arte* (1398?) nota tutti i procedimenti tecnici della pittura; Piero della Francesca teorizza la prospettiva; Leonardo appunta quadri immaginari; L. B. Alberti disserta alquanto accademicamente sulla pittura e sull'architettura.

Di scultura si occupa ancora accademicamente L. B. Alberti e tecnicamente il Cellini.

L'architettura ha una ricca bibliografia durante tutto il Rinascimento e oltre. L. B. Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Antonio Averlino detto il *Filarete*, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi, Giacomo Vignola, fissano la teoria dell'edificare all'antica.

Lorenzo Ghiberti (i *Commentari*), Giovanni Santi, Ascanio Condivi (*Vita di Michelangelo*), Antonio Manetti, Giorgio Vasari, Benvenuto

Digitized by Google

Cellini, Raffaello da Montelupo, fanno biografie, storie, autobiografie.

L'Aretino, il Doni, il Dolce, il Bentivoglio ed altri dissertano, anzi chiacchierano dilettantisticamente di pittura e d'arte, non senza gusto ma senza indirizzo critico, piú erudito il Dolce, l'Aretino piú dotato di senso pittorico.

Nel 1681, per correggere il Borghini, Filippo Baldinucci comincia a compilare le sue voluminose *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (cioè fino a Salvator Rosa). Importanti per la storia della pittura veneziana sono le *Meraviglie dell'arte* o *Vite degli illustri pittori veneti* di Carlo Ridolfi (1648); per la storia della pittura nel Seicento, le *Vite* del Bellori (1672) e la *Felsina Pittrice* del Malvasia (1678).

Nel Settecento, un dotto tedesco, fattosi italiano e cattolico e fissatosi a Roma per amore dell'archeologia, Guglielmo Winckelmann, con la sua *Storia dell'arte nell'antichità*, pubblicata a Dresda in 2 volumi, nel 1764, e con molte monografie su monumenti antichi, pubblicate in italiano, dà al neoclassicismo una base teorica molto piú solida di quella ereditata dal Rinascimento.

Un pittore, pure tedesco, italianizzato in Roma, Raffaele Mengs, autore d'un *Saggio sulla pittura e sul gusto*, svolge la dottrina del Winckelmann, che s'era in sostanza tenuto alla scultura greco-romana, e la estende alla pittura, prendendo a modello unico Raffaello, e a tutte le arti. Intanto il gesuita Luigi Lanzi compone la grandiosa *Storia pittorica dell'Italia* (pubblicata nel 1809), ricostruendo con minuziose ricerche d'archivio, oltreché con l'esame tecnico e i confronti formali, le varie scuole di pittura svoltesi nelle regioni italiane.

Al principio del sec. XIX il neoclassicismo, favorito dalla pretesa romanità della Rivoluzione e di Napoleone, trionfa nella teoria e nella pratica. L'artista rappresentativo è il Canova, il critico ufficiale è Pietro Giordani, lo storico è Leopoldo Cicognara (*Storia della scultura*, 1829) Ultimo rappresentante di quest'indirizzo è il letterato purista Ferdinando Ranalli, con la sua *Storia delle belle arti in Italia* (1845).

Ma il romanticismo si diffonde e reagisce. Un gruppo di artisti a Roma, capitanato da Federico Overbeck, denominato i *Nazareni*, comincia nel 1810 ad affermare il Medioevo contro l'antichità pagana. Loro storico è Francois Rio *(L'art chrétien)*. Viollet-le-Duc riabilita in Francia l'architettura gotica. Antonio Bianchini e Luigi Mussini difendono con scritti la nuova tendenza e tornano, essi pittori, ai primitivi.

Nel 1866 un italiano e un inglese, Cavalcaselle e Crowe, iniziano a Londra la pubblicazione d'una *Storia della pittura italiana* (rimasta interrotta al III vol., con Andrea del Sarto), scritta con metodo critico su ricerche biografiche e documenti d'archivio e con indirizzo psicologico.

Nel 1880 Giovanni Morelli, dottore in medicina, vivente in Germania, pubblica in tedesco una serie di saggi scritti tra il 1874 e il 1876, su pitture italiane delle collezioni tedesche, valendosi di particolari criteri (esame di parti anatomiche, caratteristiche della figurazione), per determinare date, risolvere problemi d'attribuzione, costituire concetti di stili, scuole, ecc. Va ricordata come un notevole prodotto di questa corrente critica, orientata verso la storia, l'edizione che Gaetano Milanesi curò delle *Vite* del Vasari, tra il 1878 e il 1885, corredandola di docu-

Digitized by Google

menti d'archivio a confermare, correggere, ampliare il testo. Benemerito di queste ricerche archivistiche è anche Cesare Guasti.

Nel 1888 Domenico Gnoli fondava in Roma l'*Archivio storico dell'arte*, col programma di raccogliere, ordinare, discutere documenti riguardanti artisti ed opere d'arte.

Nel 1898 Adolfo Venturi, il primo che abbia avuto in Italia una cattedra universitaria di storia dell'arte, iniziava la pubblicazione della rivista *L'Arte*, integrando la ricerca puramente storica, ancor piú rigorosamente critica, d'un acuto esame dell'opera d'arte in sé stessa.

Il Venturi stesso intraprese pure la pubblicazione d'una monumentale *Storia dell'arte italiana* (1901), primo tentativo d'una ricostruzione integrale dello svolgimento di tutte le arti del disegno in Italia, considerate nel complesso dei rapporti con la storia generale della cultura e della società.

Merito di questo indirizzo storico è aver interessato alla protezione del prodigioso patrimonio artistico nazionale lo Stato, che istituí la Direzione generale delle Belle Arti, affidandola a Corrado Ricci, insigne studioso di storia dell'arte.

Furono riordinate le collezioni pubbliche, fu fatto l'elenco delle opere dichiarate monumento nazionale, poste sotto l'immediata tutela dello Stato; si istituirono cattedre universitarie di storia dell'arte, si riformarono gli istituti d'insegnamento artistico, si promossero mostre d'arte antica e moderna, s'incoraggiarono studi e viaggi di ricerca.

Tralasciando l'estetica che è implicita nella concezione dell'opera d'arte, anche se espressa in polemiche e scritti d'artisti, e che rientra perciò nella storia dell'arte, si distinguono nella critica d'arte italiana due momenti.

Nel primo momento (epoca del Risorgimento nazionale), stanno di fronte l'uno all'altro, in contrasto che si compone successivamente, il neoclassicismo e il romanticismo.

Nel secondo momento (Regno d'Italia), l'indirizzo storico si afferma e prevale, e gli se ne oppone uno che potremmo chiamare estetico, nel quale appariscono vaghe influenze ruskiniane e che ha per rappresentanti scrittori come Angelo Conti o poeti come Gabriele d'Annunzio.

Oltralpe la critica d'arte fiorí con varietà di punti di vista, soprattutto in Germania. Ricorderemo Giacomo Burckhardt (il *Cicerone*, 1855), il Wölfflin, suo successore all'Università di Basilea *(L'arte classica)*, il Thode e il Bode, per nominare solo critici che non perdettero mai di vista l'opera d'arte e l'artista, come invece avviene agli esteti del concetto puro.

Delle estetiche formulatesi Oltralpe, alcune fecero sentire una certa influenza nei nostri studi d'arte: quella di Ippolito Taine (l'opera d'arte è un prodotto quasi fisico dell'ambiente in cui sorge) sull'indirizzo storico; quelle di Schopenhauer (l'opera d'arte come ascesi e liberazione dal mondo empirico), di Walter Pater (edonistica), di John Ruskin (moraleggiante), sull'indirizzo estetico (antistorico). La recente critica psicologica dell'americano Berenson, conoscitore sottilissimo dell'arte italiana, nonostante i sofismi e le arbitrarietà che contiene, è cosí suggestiva che coloro stessi che la combattono, spesso la copiano.

Digitized by Google

## COME SI GUARDA UN'OPERA D'ARTE

In fine ad un volume come il presente, che contiene numerose descrizioni d'opere d'arte e che mira con le *Letture* a mostrare in quanti modi la creazione artistica possa essere contemplata da diverse sensibilità e da punti di vista critici spesso opposti fra di loro, la trattazione specifica del tema *Come si guarda un'opera d'arte* è da ritenersi pressoché superflua. Criteri storici, formali e psicologici, concorrono a costituire il *giudizio estetico*, parziale e fallace allorquando, per arrestarsi al puro criterio della storia, o della forma, o del sentimento, si scosta dal fondamento reale dell'opera d'arte, che è *un'espressione di vita, spiritualizzata dalla visione dell'artista*. Di fronte a un ritratto d'Antonello da Messina, voi potete anzitutto proporvi problemi *storici* ed *etnici*, fissare la presumibile data dell'opera, la sua autenticità o meno, il suo posto nell'evoluzione dell'artista, esaminare la derivazione delle forme Antonelliane dai suoi precursori, vedere quanto vi sia in lui di proprio o di assimilato dai suoi maestri, riconoscere i preziosi apporti del suo stile al tesoro dell'arte contemporanea e i residui del passato nel tessuto delle sue conquiste. Ciò fatto, l'opera si offre come specchio d'una particolare interpretazione delle *forme* viventi o imaginarie come il prodotto di un inconfondibile *magistero tecnico* come la risoluzione personale di problemi di disegno, di colore, di volume, di luce, di chiaroscuro, di composizione, ecc. Il criterio psicologico soppraggiunge a indagare il *carattere* e il *contenuto espressivo* dell'opera d'arte, la cui essenza è di esprimere *una visione personale o collettiva sulla vita e sul l'uomo, sul mondo fisico e sul mondo morale*. Che cosa ha voluto esprimere Antonello nel suo *Condottiero?* Fino a quel punto la sua visione altèra e potente è frutto della sua conscia volontà? dove cominci il lavoro della nostra immaginazione di fronte a quel volto imperioso, a quell'aquilina consacrazione dell'energia? L'opera d'arte ha un potere suggestivo che supera la volontà del suo creatore, che desta le risonanze piú inattese e misteriose nella sensibilità del contemplatore. Ed è simile in ciò al *mito*, capace di essere

Digitized by Google

rivissuto in forme infinite dalla infinità delle coscienze che se ne imbevono. Al suo sbocciare presiedono forze elementari profonde, analoghe a quelle che creano la vita, e, come quelle, difficili a circoscrivere e a definire. Fallace critica è quindi ogni indagine sull'opera di bellezza, che prescinda dal valore vitale di essa, dalla sua vibrazione simpatica e umana, dal suo palpito di verità trasfigurata o di bellezza sognata, vano giudizio estetico quello che aggira tra i tesori d'un museo l'arido raggio dell'erudizione o della teoria e che sofistica con futile gravità di gergo tra i fiori e le farfalle del giardino, come farebbe in una morta mostra di fiori d'erbario e di farfalle sotto vetro.

Digitized by Google

## DIZIONARIETTO DEI TERMINI TECNICI

### A

**Àbaco** - tavoletta quadrata che termina il capitello e facilita l'appoggio dell'architrave o la impostazione dell'arco.

**Abbozzo** - cominciamento dell'opera di pittura o scultura a grandi linee e a grandi masse.

**Àbside** - parete semicircolare che chiude la navata.

**Acquaforte** - stampa ottenuta scalfendo con una punta una lastra liscia di rame ricoperta da uno stato di vernice. L'acido nitrico mescolato ad acqua non intacca la vernice e morde il rame scoperto dalla punta.

**Acquarello** - pittura fatta con colori sciolti nell'acqua, lasciando per i lumi il bianco della carta.

**Aggèmina** o *agèmina* - intarsio che si fa con fili o foglie d'argento o d'oro sull'acciaio.

**Aggetto** - lo sporgere d'una modanatura dal piano del muro.

**Alette** - parte di pilastro fiancheggiante un sostegno, sulla quale poggia un arco.

**Ali** - cfr. *portelli*.

**Alzato** - proiezione verticale dell'edifizio.

**Ambone** - pulpito; nelle chiese basilicali e romaniche erano due, uno a destra e uno a sinistra del presbiterio, per la lettura dell'Evangelo e dell'epistola.

**Ambulacro** - andito formato dietro il coro dalla prosecuzione e dall'incontro delle navate laterali nella chiesa gotica.

**Ancóna** - quadro o nicchia con statua su altare; corruzione di *icóna* (dal greco *eikon*).

**Apòfige** - nella colonna la curva che raccorda il *fusto* col *collarino* in alto e con la *base* in basso.

**Arabeschi** - decorazione con capricciosi intrecci di foglie, fiori, festoni, viticci alla maniera degli arabi.

**Arazzo** - tessuto con figure e scene a molti colori secondo un cartone (da Arras in Francia, dove si cominciò a fabbricarne).

**Arcata** - apertura a forma d'arco.

**Architrave** - membro architettonico a linea retta sovrastante a un vuoto e poggiato su colonne o pilastri o stipiti, ecc.

**Archivolto** - fascia o cornice che segue la curva dell'arco.

**Arco** - elemento architettonico a linea curva, posante su due piedritti. Può essere *piatto* (piattabanda), *scemo* (su una corda

Digitized by Google

minore del diametro), *ellittico* (una mezza ellissi), a *tutto sesto* o *pieno*, se posato sul diametro, *acuto* se a doppio centro, *rampante*, su piedritti di altezza diversa, *rialzato*, a ferro di cavallo, *lobato*, diviso in lobi.

**Arcosòlio** - arco incavato nelle pareti delle catacombe per collocarvi sarcofagi.

**Arco trionfale** - la fronte del catino absidale verso la navata.

**Astràgalo** o *bottaccino* - membratura semicircolare come il toro, però piú piccola.

**Atlanti** - figure maschili di sostegno in luogo di mensola. Cfr. *telamonii, cariatidi.*

**Attico** - fascia murale o balaustra messa sul cornicione a nascondere il tetto.

**Avanti lettera** - incisioni o disegni stampati prima che sulle lastre sia scritto il nome dell'autore e il titolo dell'opera. Sono le primissime prove di tiratura.

## B

**Basamento** - la parte piú bassa del piedestallo.

**Base** - la parte inferiore della colonna.

**Basilica** - edificio pagano, mercato e tribunale, con sala divisa a navate, che suggerí la pianta della chiesa cristiana.

**Bassorilievo** - forma di scultura nella quale la figura aderisce al fondo. Sta fra l'*altorilievo*, quasi staccato dal fondo e ricco di volume, e lo *stiacciato*, di pochissima sporgenza.

**Beccadello** - mensoletta di legno che sostiene i travicelli del tetto in aggetto.

**Becco di civetta** - modanatura formata dal raccordo di due archi. Si usa per profilo di coronamento e si orna di scanalature poco profonde.

**Bianco e nero** - nome generico per indicare stampe e disegni senza colori.

**Bifora** - finestra divisa in due parti da colonnette e pilastrini.

**Bozza** - v. *bugne.*

**Bozzetto** - prova dell'opera di pittura o scultura in piccole dimensioni e a tratti sommari.

**Bucrani** - motivo decorativo classico consistente in un teschio di bue che si ripete sulle metope.

**Bugne** - pietre quadrangolari, che sportano piú o meno dalla linea del muro e possono esser lasciate gregge o lavorate a *guancialetto*, a *diamante*, o *lisciate* o *striate.*

**Bugnato** - rivestimento di *bugne* o *bozze.*

**Bulino** - piccolo scalpello spuntato per intaccare lamine di metallo.

## C

**Calcografia** - l'arte dell'incisore su metalli, piú comunemente su rame.

**Campata** - arco che congiunge le navate delle chiese.

**Campire** - dare a fresco i colori del fondo per dipingere poi a secco.

**Campo** - fondo su cui spiccano le cose dipinte o scolpite.

**Capitello** - parte superiore della

Digitized by Google

colonna, su cui poggia l'estremità dell'arco o la trabeazione.

**Capriata** - sistema di travi a triangolo che serve per ossatura di tetti. È impiegata nelle basiliche e nelle chiese romaniche.

**Cariàtidi** - figure femminili a sostegno in luogo di colonne o mensole. Cfr. *atlanti*, *telamonii*.

**Cartella** o *targa* - motivo ornamentale barocco.

**Cartiglio** - fregio decorativo per iscrizione. È impiegato anche nelle pitture del Trecento e del Quattrocento per spiegazione dell'argomento e per mostrare le parole pronunciate dai personaggi.

**Cartoccio** - ornato imitante la carta che s'accartoccia. È usatissimo nel barocco. Così si chiama anche la voluta del capitello ionico e corinzio.

**Cartone** - il disegno a carbone o a seppia che si fa su carta resistente, prima di tradurre la composizione sul muro preparato per l'affresco, ricalcandone le linee con un punteruolo o per mezzo dello *spolvero*.

**Cassettoni** - divisioni incavate nel soffitto, per lo più quadre o poligonali, ornate spesso con pitture, dorature o rosoni. Si dicono anche *lacunari*.

**Catino** - nicchia o vôlta a forma di catino: per es. la vôlta circolare dell'abside.

**Cattedra** - trono pontificale o vescovile, a destra dell'altar maggiore.

**Cattedrale** - chiesa episcopale (da *cattedra*).

**Cavetto** o *sguscio* - modanatura a superficie curva che termina la cornice dorica o le basi di certe colonne.

**Cembra** - lo stesso che *apofige*.

**Cèntina** - armatura curva di legname per costruire archi e volte. Si dice anche quella fascia o insieme di modanature che aggettano sul muro sostenuto dall'arco stesso.

**Centinatura** - incorniciatura dell'arco che si chiama perciò *centinato*.

**Ceramica** - arte vasaria. Comprende la fabbricazione di vasi e oggetti in argilla, terracotta, maiolica e porcellana.

**Cesellatura** o *sbalzo* - lavoro di rilievo su piastra d'oro, d'argento o d'altro metallo, che si fa coi ceselli, improntando la piastra al rilievo d'una predisposta forma di bronzo o di legno duro.

**Cesello** - scalpelletto durissimo per lavorare a sbalzo lamine d'oro e d'argento.

**Chiave** o *serraglia* o *protiride* - pietra a forma di cuneo incastrata a sommo dell'arco.

**Ciborio** - tabernacolo dell'altare, contenente l'ostia. S'intende anche per baldacchino d'altare.

**Cimasa** - modanatura superiore terminale di capitello, di piedestallo, di attico, ecc.

**Cintura** - lo stesso che *apòfige*.

**Collarino** - piccolo membro architettonico, formato per lo più da un tondino e un listello, che divide il fusto dal capitello.

**Colonna** - *anulare*, con un anello verso la metà; *striata* o *scanalata*, con solchi verticali; *rudentata*, quando le scanalature sono riempite nella parte inferiore; *tortile*, se a spirale; *addossata*, quando s'appoggia a un muro; *annicchiata*, quando entra in una scanalatura del muro maggiore del suo diametro. *Colonne cantonate*, sono quelle che in angolo rinforzano pilastri.

**Colore locale** - colore proprio d'un oggetto secondo la lontananza e posizione.

Digitized by Google

**Color pieno** (dipingere a) - con pennello ben carico di colore, senza distenderlo.

**Colori** - possono essere *trasparenti*, che dànno passaggio alla luce; *sordi*, che non hanno lustro e servono a far spiccare i colori *brillanti*; *caldi*, vibranti, come il rosso e certi gialli; *freddi*, come il grigio; *taglienti*, se trattati senza gradazione, ecc.

**Commesso** (lavoro di) - cucire insieme pezzi di stoffe di colori diversi, a formare un disegno visibile da tutte e due le parti: inventato da Sandro Botticelli per fare stendardi e bandiere.

**Complementare** (colore) - quello che, combinato con un altro, dà luce bianca (giallo col viola, arancio coll'azzurro, rosso col verde).

**Conca** - lo stesso che *catino*

**Confessione** - luogo sotto l'altare dove si custodivano le reliquie del santo titolare nelle basiliche antiche.

**Contrafforte** - rinforzo esterno ad una fabbrica, usato soprattutto dall'architettura romanica e gotica.

**Copertura** - soffitto d'una sala: *a capriata* o *a cavalletto*, *a vôlta*, *a lacunare* o *a cassettoni*.

**Cordonata** - lo stesso che *costoloni*, *nervature* (v. q. v.).

**Cornice** - insieme di piú modanature, d'aggetto eguale all'altezza, usato a cingere e coronare.

**Cornicione** - cornice che corona gli edifici.

**Coro** - la parte della chiesa posta a tergo dell'altare maggiore, generalmente nell'àbside.

**Coronamento** - modo come termina in alto la facciata d'un edifizio. Cfr. *frontespizio*, *frontone*, *fastigio*.

**Costole** - v. *nervature*.

**Costoloni** - lo stesso che *nervature*.

**Cripta** - piccola chiesa sotto l'altare maggiore nelle chiese lombarde.

**Cubícoli** - piccole camere rettangolari nelle catacombe.

**Cúpola** - costruzione a vôlta su base poligonale o circolare o elissoidale. Nelle chiese, generalmente, la cupola ricopre la crociera.

**Cúspide** - motivo architettonico, usatissimo nel gotico, costituito da un angolo acuto.

## D

**Dardo** - motivo ornamentale (piccola sbarretta verticale) col quale si dividono gli ovuli nella modanatura.

**Dentelli** - modanatura di piccoli parallelepipedi applicati a una fascia piana e distanti tra loro metà della loro larghezza.

**Desco da parto** - specie di vassoio a cornice poco rilevata, di forma tonda o ellíttica, che si regalava alle puerpere per pranzare stando a letto. Era generalmente dipinto.

**Díttico** - quadretto a due valve, d'avorio o d'argento, scolpito o dipinto.

**Doccione** - estremità della doccia che scarica l'acqua lontano dai muri. Lo stile gotico le diede forme bizzarre e mostruose (Duomo di Milano).

Digitized by Google

## E

**Echino** - v. *ovulo*.

**Entasi** - rigonfiamento leggero della colonna verso il terzo inferiore del suo fusto.

**Esedra** - spazio ricurvo a mezza ellissi a guisa di nicchia.

**Esergo** - la faccia delle medaglie riservata alla leggenda. La faccia opposta dicesi *recto*.

**Estradosso** o *sopraimbotte* - la superficie esterna d'un arco o d'una vôlta.

## F

**Facciata** - parte esterna e anteriore d'un edificio.

**Fascia** - lista di poco rilievo, che serve a dividere le superfici architettoniche (i piani, ecc.).

**Fastigio** - colmo del tetto, anche sommità del frontone.

**Fenestella confessionis** - piccolo sportello nella *confessione* (v. q. v), dal quale si poteva vedere la reliquia del santo.

**Fiancata** - le parti laterali d'un edificio.

**Figura** - rappresentazione della persona umana, generalmente intera, sola o in composizione.

**Fiore cruciforme** - motivo ornamentale gotico, in forma di fiore a croce, che terminava le guglie, i pinnacoli, ecc.

**Fondo** - il campo delle figure o degli ornamenti in un bassorilievo; piano piú lontano del quadro; ambientazione della scena in un quadro (architettonico, di paesaggio, ecc.).

**Formella** - lacunare ornato di un rosone; riquadro decorativo, a sculture o dipinto.

**Fregio** - decorazione corrente orizzontalmente a ornamento di una fascia; la parte della *trabeazione* compresa tra la *cornice* e l'*architrave*.

**Frontone** - v. *coronamento*.

**Fusto** o *scapo* o *tronco* - la parte cilindrica della colonna.

## G

**Gamma** - scala dei colori (presa dal linguaggio della musica).

**Gattone** o *foglia rampante* - motivo ornamentale gotico in figura di foglia arricciata, che si applica sulle linee ascendenti od oblique.

**Genere** - pittura di soggetti della vita comune.

**Getto** - operazione ed arte del versare *(gettare)* il metallo nelle *forme* di gesso per ricavarne la statua o altra opera d'arte.

**Ghimberga** - frontespizio gotico fiancheggiato da guglie.

**Girale** - forma decorativa a cerchio o spira.

**Gliptica** o *glittica* - arte d'intagliare le pietre dure. Se in incavo, diconsi *gemme;* se di rilievo, *cammei*.

**Gliptoteca** - collezione di pietre dure incise.

**Gloria** - figurazione di Cristo o della Madonna in cielo tra cori d'angeli.

**Goccia** o *gocciola* o *campanella* - ornamento collocato sotto i triglifi.

**Gocciolatoio** - parte della cornice classica, fascia molto aggettata con sotto una scanalatura per far cadere l'acqua e impedire che scorra lungo la parete.

Digitized by Google

**Graffito** - pittura decorativa resistentissima alle intemperie e usata perciò nelle facciate e nei cortili. Su uno strato preparato in nero si intonaca bianco, e poi si scalfisce l'intonaco a disegno fino a fare riapparire il nero.

**Grisatoio** - strumento per tagliare il vetro da vetrate dipinte; detto anche *topo*.

**Grottesche** - ornamentazione detta anche *raffaellesca*, che i decoratori del Rinascimento imitarono dalle Terme di Tito, allora sepolte e studiate nelle escavazioni *(grotte)*.

**Guglia** - coronamento a forma piramidale, molto usato soprattutto nel gotico.

**Guscio** - modanatura a superficie curva, generalmente non ornata.

## I

**Icnografia** - pianta d'un edificio.

**Iconostasi** - tramezzo per lo piú grandioso, che divide il presbiterio dalla chiesa (per es. in S. Marco a Venezia). Porta immagini e vóti, o è incoronato di statue. È di origine bizantina.

**Imbotte** - v. *intradosso, sottarco*.

**Imoscapo** - la parte inferiore piú grossa della colonna.

**Imposta** - membratura sporgente su cui s'*imposta* l'arco.

**Incisione** - l'arte dell'incidere su legno (*silografia*) o metallo (*a bulino* o *all'acquaforte*), per imprimere il disegno inchiostrato sulla carta, a mezzo d'un torchio.

**Intaglio** - l'arte di scolpire fregi e figure nel legno, avorio, ecc.

**Intarsio** - l'arte di commetter insieme su tavole, piccole falde di legno colorato, in modo da determinare disegni ornamentali o figure, scene, prospettive. Si fa anche con madreperla, tartaruga o avorio, e su legno duro.

**Intercolumnio** - distanza tra una colonna e l'altra in un colonnato.

**Intradosso** - la superficie interna dell'arco.

**Invetriare** - dare alla terracotta l'apparenza lucida del vetro, mediante l'applicazione d'una vernice detta *vetrina*. L'invetriatura, già conosciuta dagli antichi, fu portata alla sua perfezione da Luca della Robbia.

## L

**Lacunari** - v. *cassettoni*.

**Lanterna** - parte terminale della cupola, fatta a edicola con aperture, simile a una lanterna.

**Leggenda** o *motto* - iscrizione di medaglie, monete, sigilli, stemmi, ecc.

**Lesena** o *parasta* - pilastro appoggiato al muro, con pochissimo rilievo, di funzione per lo piú solo decorativa. L'ornato a rilievo che essa contiene, si dice *candeliera*, perché d'un candeliere assume press'a poco l'aspetto.

**Listello** - modanatura piana e nuda che ricinge o divide.

**Lobi** - spazio traforato o semplicemente incavato negli ornamenti gotici.

**Lòculi** - nicchie per sepoltura nelle Catacombe.

**Lucernario** - apertura in una

Digitized by Google

vôlta, cupola o soffitto, per diffondere la luce nell'edificio.

**Lucidare** - uno dei modi di riprodurre il disegno del *cartone* sul muro preparato per l'affresco. Si fa applicando il cartone, tinto a tergo di nerofumo o carbone, al muro, e calcando le linee del disegno con una punta.

**Lumeggiare** - dare i chiari della luce su una cosa illuminata per farne risaltare i rilievi nella pittura.

**Lunetta** - lo spazio a mezzaluna fra un peduccio e l'altro delle vôlte, o lo spazio fra l'architrave e l'arco delle porte, o l'incavo formato dall'incontro di due vôlte a cuna.

## M

**Mandorla** ornamento a forma di mandorla, su cui si fa campeggiare, nell'arte gotica, la figura della Vergine o del Cristo.

**Manichino** - figura di legno con membra articolate che possono esser atteggiate. Serve per studiare le pieghe del panneggio.

**Matronèi** - anditi archeggiati sopra le navate minori, riservati alle donne.

**Membrature** o *modanature* - i risalti delle cornici architettoniche. Possono esser curve, (*mensole, modiglioni, bozze*), rette (*liste, plinto, zoccolo, dentelli*, ecc.) o sagomate.

**Mènsola** o *peduccio* - aggetto di poca sporgenza che serve di sostegno.

**Mètope** - spazi per lo piú quadrati fra i triglifi del fregio dorico. Sono ornati con bucrani, pàtere, rosoni, trofei, armature.

**Mezzatinta** - colore né troppo chiaro né troppo scuro.

**Mezzombra** - degradazione dell'ombra verso la luce.

**Mezzorilievo** - scultura con parti a bassorilievo e parti a tutto tondo.

**Mezzotinto** - modo d'incisione sfumato, che fu perfezionato nel Cinquecento da Ugo da Carpi.

**Modellare** - in scultura, fare l'opera in creta o cera o altra materia dolce, per poi tradurla in marmo, bronzo, ecc. In pittura, rilevare le parti col chiaroscuro.

**Modellato** - il rilievo che si dà con la luce e le ombre a una figura dipinta.

**Modiglione** - membro architettonico quadrangolare di sostegno, su cui poggia il cornicione. È spesso lavorato in forma di mensola collocata orizzontalmente od obliquamente.

**Monocromato** - pittura fatta con un solo colore.

**Musaico** - pittura o meglio figurazione colorata che si ottiene combinando, secondo un disegno, piccolissimi pezzi di pietre o marmi di colore su un preparato di tenace stucco.

## N

**Nartèce** - *Narthex*, originariamente atrio quadrato avanti le basiliche cristiane (v. *quadriportico*). Piú tardi, abolito l'atrio, si conservò il nome al lato di esso addossato alla chiesa, quasi prònao.

Digitized by Google

**Natura morta** - soggetto di quadri, diffusissimo nel '600, specie in Olanda (fiori, pesci, selvaggina, utensili, strumenti musicali, ecc.).

**Navata** - divisione longitudinale di una chiesa, ottenuta con una fila di pilastri o colonne.

**Nervature** - grossi cordoni agli spigoli delle vôlte. Assai usati nell'architettura romanica e nella gotica.

**Nicchia** - incavo curvo, poligonale o rettangolare nel muro, per mettervi statue od altro.

**Nièllo** - intaglio nell'argento, riempito d'una pasta nera *(nigellum)* e brunito.

## O

**Òculi** - finestre di forma circolare.

**Ogiva** - arco a sesto acuto, forse dal ted. *auge*, occhio, per la rassomiglianza che ha con l'angolo d'incontro delle palpebre, o da *augere*, aumentare, perché comprende maggior spazio che l'arco a tutto sesto.

**Ombra** - l'oscurità che un corpo ha su sé stesso nelle parti non illuminate.

**Ombra portata** o *sbattimento* - l'ombra che i corpi opachi proiettano interrompendo i raggi luminosi.

**Ordine** - le varietà dello stile architettonico, caratterizzate particolarmente dal capitello e dalla colonna. Gli ordini classici sono il *dorico*, il piú semplice e severo; lo *ionico*, leggero ed elegante, tipico per la doppia *voluta;* il *corinzio*, con capitello a calice circondato di acanto; il *composito*, latino, che ha gli acanti corinzi e la voluta ionica; e il *toscano*, d'origine etrusca, semplice e greve, che arieggia il dorico.

**Ornato** - l'insieme degli elementi decorativi in rilievo o anche pittorici che abbelliscono il corpo principale. Si dice *accessorio* se è indipendente dalla membratura statica dell'edificio; *essenziale* se serve ad accentuarla.

**Òvulo** o *echino* - modanatura di sostegno curva d'un quarto di cerchio, generalmente ornata di piccoli ovuli divisi da dardi.

## P

**Pala** - quadro d'altare. Può essere ad oreficeria o dipinta o scolpita.

**Paliotto** o *palio* — la parte anteriore dell'altare, per lo piú di stoffa preziosa, o di marmo, avorio o argento lavorato, oppure di musaico.

**Palmette** - ornamento in forma di palme.

**Panneggio** - il modo di disporre le pieghe dei panni sulle figure dipinte o scolpite.

**Paradiso** - v. *narèce*.

**Parasta** - v. *lesena*.

**Pastello** - pittura fatta con *pastelli*, colori di terre macinati con olio e zucchero candito, e foggiati a guisa di matite.

Digitized by Google

**Peduccio** - pietra su cui posa l'imposta, o l'arco, o la vôlta (v. *mensola*).

**Pennacchi** o *angoli a peduccio* - sono gli spazi triangolari messi a raccordare la crociera quadrata d'una chiesa con la forma circolare d'un tiburio o d'una cupola.

**Pennellata** - caratteristica applicazione del colore, secondo il modo di tenere il pennello.

**Piano** - suddivisione orizzontale d'un edificio; anche il progetto d'un'opera architettonica.

**Pianta** - la sezione orizzontale di un edificio. Nelle chiese la pianta è a *croce latina* (bracci di diversa lunghezza), a *croce greca* (bracci uguali), a *croce immissa* (a forma di T), circolare, poligonale od ovale.

**Piattabanda** - specie di architrave orizzontale o appena arcuato in mattoni o conci.

**Piedistallo** - base delle colonne o di statue. Consta d'una cimasa, del *dado* parallelepipedo, e dello *zoccolo* o *basamento*.

**Piedritto** - sostegno verticale su cui poggia l'arco.

**Pietà** - figurazione di Cristo morto, o in grembo alla Madre, o sorretto dalle Marie o mezzo sporgente dall'arca funebre.

**Pilastrata** - serie di pilastri.

**Pilastro** - sostegno, come la colonna, ma quadrato o rettangolare.

**Pinnàcoli** e *guglie* - motivo architettonico gotico a forma acuta, usatissimo per coronare le parti alte dell'edificio.

**Pittura** - *murale* su muro; di *cavalletto*, cosí detta perché lavorata ed esposta su cavalletto (piú piccole di dimensioni le opere e non legate ad un luogo, trasportabili); *a secco*, su muro asciutto; *a fresco*, su muro dalla calce ancora umida (si usano colori di terre stemperate in acqua pura); *a encausto* (si usano colori mescolati con cera strutta e resina, perché brillino e si conservino); *a tempera*, con colori di miniera, sciolti in uovo battuto e mescolati con latte di fico; *a guazzo*, simile a tempera (colori sciolti in acqua con gomma arabica); *a olio* (colori macinati sopra una pietra con olio di lino o noce).

**Plinto** - zoccolo o dado che regge la base della colonna.

**Plúteo** - parapetto che separava nelle basiliche romane l'abside dalla nave principale. Passa nello stile basilicale cristiano e si orna di *transenne* (v. q. v.).

**Polittico** - quadro o rilievo diviso in piú parti architettate. Cfr. *dittico, trittico*.

**Portelli** - le tavole laterali del trittico, che si possono ripiegare sulla tavola centrale.

**Predella** - parte inferiore di molti quadri d'altare, con propria cornice e partizioni.

**Presbiterio** - parte della chiesa innanzi all'altare, chiusa con balaustri o transenne, riservata al clero ufficiante.

**Profilo** - la linea che rappresenta in alzata la grossezza e il contorno d'un piano verticale con le sue variazioni.

**Prònao** - colonnato davanti ai templi pagani, conservato anche in molte chiese.

**Prospettive** - soggetti di pittori del '600, detti *prospettivisti*.

**Prospettiva** - la rappresentazione della lontananza nei rapporti delle figure con la posizione e col colore. La *p. lineare* è lo studio matematico delle linee che circoscrivono le figure; la *p. aerea* calcola l'attenuazione dei lumi e dei toni di colore digradandoli secondo la lontananza.

Digitized by Google

**Protíride** - v. *chiave di vôlta, serraglia.*

**Pròtiro** - piccolo atrio quadro addossato al portale delle chiese (romaniche per lo piú), sorretto da due colonne o pilastri.

**Pulvino** - specie di sopracapitello, trasformazione dell'àbaco, proprio dell'architettura bizantina.

**Puntasecca** - punta d'acciaio che s'adopera come il bulino a incidere direttamente sulla lastra di rame senza vernice. Con lo stesso nome si indica il lavoro eseguito.

## Q

**Quadrilobo** - apertura murale con quattro lobi.

**Quadripòrtico** - porticato quadrato avanti le basiliche paleocristiane, ed anche portico con quattro archi e quattro porte.

## R

**Raffaellesche** - v. *grottesche.*

**Rastremazione** - la diminuzione graduale del diametro della colonna dal basso all'alto.

**Rilievo** - ciò che sporge da un piano, tanto in architettura quanto in scultura (v. *bassorilievo, altorilievo*).

**Rimesso** - specie di tarsia di foglie di legno tinte e ombrate.

**Rinettare** - nettare da ogni bavosità l'opera di fusione, quando esce dalla forma. Si fa con ciappole, bulini, succhielli e lime.

**Risalto** - sporgenza, rilievo, aggetto.

**Rosa** - finestrone circolare per lo piú a raggi, comunissimo nelle facciate delle chiese romaniche e gotiche.

**Rosone** - motivo ornamentale a corolla che orna i lacunari, i modiglioni, ecc.

**Rústica** (architettura) - architet. a bugne, cosí detta per il suo aspetto scabro e rude (es. il Palazzo Pitti o il cortile del Palazzo Ammannati in Firenze).

## S

**Sàgoma** - proiezione verticale del contorno d'una membratura architettonica: anche *spaccato.*

**Sanguigna** - disegno a matita rossa.

**Sbalzo** (a) - lavoro a rilievo su metallo (v. *cesello*).

**Sbozzare** - dar la prima forma al marmo che si scolpisce, squadrarlo.

**Scorcio** - artificio prospettico che accorcia le figure mostrandole di sotto in su o in piano obliquo ed orizzontale, facendole fuggire nello spazio, complete oppure in parte nascoste dalla loro stessa presenza. Vi eccelsero il Mantegna, Michelangelo e il Tintoretto.

**Seppia** (disegno a) - quello che si fa col color nerastro tratto dalla vescica del mollusco omonimo.

**Serraglia** - v. *chiave, protíride.*

**Sesto** - la retta che dal mezzo della corda sottesa all'arco sale al sommo dell'arco.

**Sezione** - superficie secondo la



Digitized by Google

quale si tagliano idealmente gli edifici per mostrarne il profilo (*spaccato*) o la pianta (*icnografia*).

**Sfumare** - digradare i colori.

**Sfumatura** - passaggio graduale e morbido dal chiaro allo scuro.

**Smalto** - vernice vetrosa a vari colori, a base d'ossidi, che si applica a fuoco a metalli preziosi, componendo ornati e figure.

**Sommoscapo** - diametro superiore d'una colonna.

**Sottarco** - v. *intradosso, imbotte.*

**Sottinsú** (sotto in su) - modo di dipingere prospettico che mostra le figure e le architetture come se fossero viste dal basso in alto.

**Spaccato** - sezione architettonica d'un edificio.

**Sperone** - lo stesso che *contrafforte.*

**Spioventi** - le cornici oblique d'un frontone o facciata.

**Spolverare** - riportare sul muro pronto per l'affresco, il disegno del cartone *(spolvero)*, bucherellandone le linee e facendo passare per i fóri polvere nera a mezzo d'un sacchetto che ne è ripieno *(battispolvero)* e che si batte leggermente o si strofina sui fóri.

**Stiacciato** - forma di bassorilievo molto aderente al fondo. La trattò con predilezione Donatello.

**Stilòbate** - basamento continuo con modanature che segue la linea dell'edificio, sul quale posa una serie di colonne o sostegni.

**Strombo** - obliquità del taglio nei muri alle porte e alle finestre.

**Súbbio** o *súbbia* - scalpello a punta per lavorare di sbozzatura marmo, legno o avorio.

## T

**Tamburo** - parte della cupola, di forma cilindrica, che posa sui peducci e sostiene la vôlta.

**Tarsía** - lo stesso che *intarsio.*

**Telamonii** - lo stesso che *atlanti* (v. q. v.).

**Tèmpera** - pittura che si fa sciogliendo i colori con l'uovo sbattuto e col latte del fico.

**Tèssere musive** - pezzetti di marmo o pietre colorate che s'usano a formar le figure nel musaico.

**Tetto** - copertura degli edifizi.

**Tibúrio** - cupola ottagonale che si eleva sul transetto nelle chiese lombarde. Nel gotico è una monumentale sovrapposizione di tamburi.

**Tímpano** - fondo tra le cornici del frontone; liscio o scolpito, nudo o dipinto.

**Tócco** - modo di disegnare e dipingere, in punta di pennello, che dà carattere all'opera.

**Tondino** - v. *astràgralo.*

**Tondo** - pittura o bassorilievo di forma circolare.

**Torèutica** - arte di far rilievi in metallo.

**Toro** - modanatura a profilo circolare su cui posa la colonna (*torus:* letto).

**Trabeazione** - l'insieme dell'*architrave*, del *fregio* e della *cornice.* Poggia sul capitello.

**Trafile** - piccole verghe di piombo accanalate da due parti, con le quali si tengono insieme i pezzi di vetro delle vetrate dipinte.

**Transenna** - parapetto a traforo generalmente di marmo, che tiene luogo di balaustra.

**Transetto** - navata traversale delle chiese a croce latina.

**Transizione** (stile di) - stile in

Digitized by Google

cui si fondono elementi romanici e gotici. Dominò in Italia per tutto il secolo XII e per gran parte del XIII.

**Trifora** - finestra divisa in tre parti da colonnette o pilastrini.

**Triforio** - Lo stesso che *matronèo*.

**Triglifi** - Decorazione che nell'ordine dorico rappresenta la testa d'una trave con tre scanalature verticali.

**Trilobo** - Apertura murale con tre lobi.

**Trittico** - Quadro diviso in tre parti, di cui le due laterali, minori (dette *valve* o *portelli*), si possono comunemente chiudere come imposte, contro la centrale.

**Trombe** - archi conoidi che riempiono gli spigoli rettangoli per creare i quattro lati dell'ottagono su cui poggiare la cupola o il triburio.

**Tronchi** - pezzi cilindrici di cui si costituisce, sovrapponendolo la colonna. Quando la loro altezza è minore del diametro, si chiamano *tamburi*.

**Tutto tondo** - scultura, propriamente statua, finita da tutte le parti.

## V

**Velatura** - attenuazione dei toni di piú colori per accordarli a mezzo di colori trasparenti.

**Viticci** - motivo ornamentale ispirato ai movimenti del viticcio naturale.

**Vôlta** - copertura arcata d'un edifizio o d'una stanza. Può essere: *a botte*, semicilindrica coprente tale rettangolari; *anulare*, che poggia su *imposte* curvilinee; a *crociera*, composta di due volte a botte che s'incrociano o piú comunemente sorretta da *costolani* o *nervature* che s'incrociano diagonalmente ad angolo acuto congiungendosi nel mezzo *(chiave)* e formando spazi triangolari lisci che si dicono *vele;* a *padiglione*, su base poligonale, con tanti fusi quanti sono i lati; a *schifo* o *a cuna*, che ha l'aspetto d'una barca o d'una culla capovolta; a *bacino*, in forma di calotta (sopra aree circolari o ellittiche); a *lacunari*, a *stalattiti*, ecc.

## X

**Xilografia** o **silografia** - arte di intagliare il legno secondo un disegno, per poi trarne stampe. Si adopera una tavoletta di bosso ben levigata e la si intaglia poi in modo da lasciare gli incavi per i lumi e i rilievi per l'inchiostro.

## Z

**Zoccolo** - piedistallo formato da un solo dado; o la base inferiore del basamento d'un piedistallo.

Digitized by Google

Digitized by Google

## NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

Nell'impossibilità di dare una rassegna bibliografica, se non completa, almeno non del tutto indaeguata all'immenso argomento, ci limiteremo a consigliare ai lettori alcune opere di carattere generale, la cui lettura è indispensabile o molto proficua per chi vuol approfondire lo studio della Storia dell'arte.

Dato il numero esigio delle opere citate, sarebbe difficile ripartirle secondo la materia: pertanto abbiamo creduto bene disporle secondo l'ordine alfabetico degli autori.


BERENSON (B.), *Les peintres italiens de la Renaissance*. Trad. dall'inglese. - Parigi, Ed. de la Pléiade, 1926.

BODE (W. von), *Die Kunst der Fruhrenaissance in Italien*. Berlino, in Propyläen Verlag, 1926.

BRÉHIER (L.), *L'art chrétien*. Parigi, Laurens, 1928.

BURCKHARDT e BODE, *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*. Trad. francese. - Parigi, Firmin-Didot.

BURCKHARDT (J.), *La civiltà italiana del Rinascimento*. Trad. italiana. - Firenze Sansoni.

CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*. Ed. Italiana - Firenze, 1885 e segg.

CROWE e CAVALCASELLE, *History of painting of the Renaissance*. Londra, 1871.

DIEHL (C.), *Manuel d'art byzantin*. Parigi, Picard, 1925.

FAURE (Élie), *Histoire de l'art*. Parigi, Crès, 1924.

LANZI (L.), *Storia pittorica dell'Italia*. - Milano, Bettoni, 1831.

LUBKE, *Die Kunst des Mittelalters*. Stoccarda, 1901.

MALAGUZZI-VALERI (F.), *La corte di Ludovico il Moro*. Milano, Hoepli.

MARUCCHI (O.), *Manuale d'archeologia cristiana*. Roma, Desclée, 1908.

MICHEL (A.), *Histoire de l'art*. Parigi, Colin, 1905 e segg. (in corso di pubblicazione).


Digitized by Google

MOLMENTI (P.), *La storia di Venezia nella vita privata*. Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1925-26.

MOTTINI (G. E.), *La pittura italiana da Leonardo al Tiepolo*. Milano, Unitas, 1927.

MÜNTZ (E.), *Les précurseurs de la Renaissance*. Trad. italiana, Firenze, 1893.

MÜNTZ (E.), *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Parigi, Hachette, 1890-95.

OIETTI, DAMI E TARCHIANI, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*. Milano, Bestetti e Tumminelli, 1924.

PATER (W.), *La Renaissance*. Trad. dall'inglese. Parigi, Payot.

REYMOND (M.), *La sculpture florentine* (sec. XIV, XV, XVI). Firenze 1891.

SCHUBRING (P.), *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*. Berlino in Propyläen Verlag, 1926.

SOULIER (G), *Les influences orientales dans la peinture toscane*. Parigi, Laurens, 1924.

SPRINGER-RICCI, *Manuale di storia dell'arte*. Bergamo, Istituto d'arti grafiche.

TOESCA (P.), *Storia dell'arte italiana* (uscito finora il *Medioevo*, tomo I° e II°). Torino, U. T. E. T., 1927.

VENTURI (A.), *Storia dell'arte italiana*. Milano, Hoepli, 1902 e segg. (in corso di pubblicazione).

WEISBACH (W), *Die Kunst des Barock*. Berlino, in Propyläen Verlag, 1924.

WÖLFFLIN (H.), *L'art classique*. Trad. francese. Parigi, Renouard, 1911.

WÖLFFLIN (H.), *Renaissance und Barock*. - Monaco, 1888 (recente trad. italiana, ed. Vallecchi, Firenze).

Digitized by Google

# INDICI

Digitized by Google

Digitized by Google

# INDICE DEI NOMI

## A


ABBATE (Niccolò dell') 473 (nota).
AGNOLO (Andrea d'), detto ANDREA DEL SARTO 362 e seg.
AGNOLO (Baccio d'), 412.
AGRATE (Marco d') 345.
ALBANI (Francesco) 477.
ALBERTI (Leon Battista) 190, 191
ALBERTINELLI (Mariotto) 362 (nota).
ALEMAGNA (Giorgio d') 277.
ALEMAGNA (Giovanni d') 264.
ALEOTTI (Giambattista) 331 (nota).
ALESSI (Galeazzo) 325, 326.
ALFIERI (Bendetto) 462.
ALGARDI (Alessandro) 457, 460.
ALLEGRI (Antonio), detto il CORREGGIO 385 e seg.
ALLORI (Cristofano) 466.
ALUNNO (Niccolò): v. LIBERATORE
AMADEO (Giov. Antonio) 194, 195, 218 e 219.
AMBROGI (Melozzo degli), detto MELOZZO DA FORLÍ 247 e 248.
AMMANNATI (Bartolomeo) 325, 344
ANDREA DEL SARTO v. AGNOLO (d')
ANDREA PISANO: v. PONTEDERA.
ANDREOLI (Giorgio) 413.
ANGELICO (l') v. FIESOLE (Fra' Giovanni da).
ANTELAMI (Bendetto) 78, 87, 88.
ANTONELLI (Alessandro) 526.
APPIANI (Andrea) 510.
AREZZO (Margaritone d') 103.
ARCA (Nicola dell'): v. BARI (Nicola da).
ARNOLFO DI CAMBIO 125, 127, 132 (nota), 136, 137.
ATTAVANTE DEGLI ATTAVANTI 276.
AVANZO (Jacopo d') 160.
AVERLINO (Antonio), detto il FILARETE 194 e 210.
AVONDO (Vittorio) 522.
AZEGLIO (Massimo d') 514.


## B


BACCHIACCA: v. UBERTINI
BACICCIO: v. GAULLI.
BADILE (Antonio) 400.
BAGNACAVALLO: v. Ramenghi.
BAISO (Giovanni da) 165.
BALDINI (Baccio) 278.
BALDOVINETTI (Alessio) 235.
BALDUCCIO (Giovanni di) 140.
BAMBAIA: v. BUSTI (Agostino).
BAMBOCCIO: v. LAER (Pietro van).
BANDINELLI (Baccio) 342.
BARBIERI (Paolo Antonio) 484.
BARBIERI (Giov. Francesco), detto il GUERCINO 477, 478.
BARDI (Donato di Nicolò de') detto DONATELLO 203 e segg.


Digitized by Google

Bari (Nicola da), detto Dell'Arca 220.
Barocchio: v. Fiori.
Barozzi (Jacopo) detto il Vignola 323, 324.
Bartolini (Lorenzo) 515.
Bartolomeo di pietro (Fra') 279.
Bartolomeo Veneto 271.
Basaiti (Marco) 271.
Baschenis (Evaristo) 484.
Basile (Giov. Battista) 526.
Bassano: v. Ponte (Jacopo, Leandro e Francesco da).
Batoni (Pompeo) 487.
Battistello: v. Caracciolo.
Bazzaro (Leonardo) 522.
Bazzi (Antonio) detto il Sodoma, 360, 361.
Beato Angelico: v. Fiesole (Fra' Giovanni da)
Beccafumi (Domenico), detto il Mecherino 361, 414.
Begarelli (Antonio) 345.
Bella (Stefano della) 464.
Bellano (Bartolomeo) 207 (nota), 210, 218.
Bellini (Gentile) 267.
Bellini (Giovanni) detto il Giambellino 268, 269.
Bellini (Jacopo) 267.
Bellotto (Bernardo) 492.
Benedetti (Andrea) 484.
Benvenuti (Pietro) 510.
Bernardi (Giovanni) 413.
Bernini (Gian Lorenzo) 451 e segg.
Berrettini (Pietro) 457, 483.
Bertoldo di Giovanni 210.
Betto (Bernardino di), detto il Pinturicchio 252, 253.
Bezzuoli (Giuseppe) 518.
Bianchi (Mosé) 522.
Bianchi Ferrari (Francesco) 385.
Bianco (Bartolomeo) 326.
Bigi (Francesco), detto il Franciabigio 364.
Bigordi (Domenico), detto il Ghirlandaio 242 e segg.
Bistoi fi (Leonardo) 525.
Boccaccino (Boccaccio) 273.
Boccati (Giovanni) 250.
Boldini (Giovanni) 520.
Boltraffio o Beltraffio (Giov. Antonio) 357.
Bon (Bartolomeo) 328.
Bonanno Pisano 72, 79, 93.
Bondone (Ambrogio di), detto Giotto 128, 141, 144 e segg.
Bonfigli (Benedetto) 250.
Bonifacio (Veronese): v. Pitati.
Boninsegna (Duccio di) 105 e segg.
Bonvicino (Alessandro), detto il Moretto da Brescia 399.
Bordone (Paris) 402.
Borgognone: v. Fossano (Ambrogio da).
Borromini (Francesco) 456, 457.
Botticelli (Sandro): v. Filipepi.
Boulogne (Jean), detto il Giambologna 344, 345.
Bramante (Donato) 195, 273, 312.
Bramantino: v. Suardi.
Bregno (Andrea) 218.
Briosco (Andrea), detto il Riccio 218, 279, 328, 413.
Briosco (Benedetto) 194, 219.
Bronzino: v. Tori (Angelo).
Brulle (Alberto van den) 412.
Brunelleschi (Filippo) detto il Brunellesco 187 e segg.
Bruno di ser Lapo 276.
Brusasorci: v. Ricci (Domenico).
Brustolon (Andrea) 463.
Bugiardini (Giuliano) 364.
Buon (Giovanni e Bartolomeo) 134, 196.
Buonarroti (Michelangelo) 320 e segg., 336 e segg., 347, 379 e segg.
Buontalenti (Bernardo) 325.
Buschetto Pisano 71.
Busti (Agostino), detto il Bambaia 219.
Butti (Enrico) 524.
Buttinone (Bernardino) 272.

## C

Cabianca (Vincenzo) 520.
Cagnola (Luigi) 510.
Calandra (Davide) 524.

Digitized by Google

CALDARA (Polidoro) detto da CARAVAGGIO 378.
CALDERINI (Guglielmo) 526.
CALIARI (Paolo), detto PAOLO VERONESE 402 e segg.
CAMAINO (Tino di) 140.
CAMBIASO (Luca) 472.
CAMPAGNA (Gerolamo) 336.
CAMPELLO (Fra' Filippo di) 125.
CAMPIONE (Anselmo da) 65.
CAMPIONE (Bonino da) 140.
CAMPIONE (Enrico da) 65.
CAMPIONE (Marco da) 130 (nota)
CAMPIONE (Matteo da) 131 (nota).
CAMUCCINI (Vincenzo) 510.
CANAL (Antonio), detto CANALETTO. 464, 491.
CANALETTO: v. CANAL.
CANONICA (Luigi) 510.
CANOVA (Antonio) 463, 508, 509.
CAPANNA (Puccio) 152.
CAPARRA: v. GROSSO.
CAPPUCCINO GENOVESE: v. STROZZI.
CARACCIOLO (Giov. Battista), detto il BATTISTELLO 469.
CARADOSSO (Cristoforo): v. FOPPA.
CARAVAGGIO: v. MERISI.
CARDI (Ludovico), detto il CIGOLI. 466.
CARNEVALE DA URBINO (Fra') 246.
CARNEVALI (Giovanni), detto il PICCIO 517.
CAROTO (Giov. Francesco) 400.
CARPACCIO (Vittore) 269, 270.
CARPI (Ugo da) 414.
CARRACCI (Agostino) 473 e segg.
CARRACCI (Annibale) 473 e segg.
CARRACCI (Ludovico) 473 e segg.
CARRIERA (Rosalba) 492.
CARRUCCI (Jacopo, detto il PONTORMO 364.
CASSIOLI (Amos), 519 (nota).
CASTAGNO (Andrea del) 232 e 233.
CASTELLO (Giov. Batt.) 326.
CASTIGLIONE (Benedetto), detto il GRECHETTO 464, 472.
CATENA (Vincenzo) 269.
CATTANEO (Danese) 336.
CAVALIER CALABRESE: v. PRETI.
CAVALIERE D'ARPINO: v. CESARI
CAVALLINI (Pietro) 100 e segg.
CAVALLINO (Bernardo) 471
CAVAZZOLA: v. MORANDO.
CELENTANO (Bernardo) 518.
CELLINI (Benvenuto) 343, 413.
CELLINO DI NESE 78, 139.
CENNI DEI PEPI, detto CIMABUE 103 e segg.
CENNINI (Cennino) 158.
CERANO: v. CRESPI (Gio. Battista).
CERQUOZZI (Michelangelo) 484.
CESARI (Giuseppe), detto il CAVALIER D'ARPINO 480 (nota).
CIARDI (Guglielmo) 523.
CIGOLI: v. CARDI.
CIMA (Giov. Battista), detto CIMA DA CONEGLIANO 271.
CIMABUE: v. CENNI DEI PEPI.
CIONE (Andrea di), detto l'ORCAGNA 133, 141, 152, 153.
CIONE (Andrea di), detto ANDREA DEL VERROCCHIO, 215 e segg., 238.
CIONE (Benci di) 133.
CIONE (Nardo di) 152.
CISERI (Antonio) 518.
CIVITALI (Matteo) 218.
CLOVIO (Giulio) 379.
CONTUCCI (Andrea), detto il SANSOVINO 334.
COPPO DI MARCOALDO 103.
CORREGGIO: v. ALLEGRI.
CORTONA (Pietro da): v. BERRETTINI.
COSIMO (Pietro di) 242.
CÒSMATI (*i*) 74, 91.
COSSA (Francesco del) 259 e 260.
COSTA (Lorenzo) 262.
COZZARELLI (Giacomo) 217, 279
CREDI (Lorenzo di) 236.
CREMONA (Gerolamo da) 277.
CREMONA (Tranquillo) 517.
CRESPI (Daniele) 480.
CRESPI (Giov. Battista), detto il CERANO 480.
CRESPI (Giuseppe Maria), detto lo SPAGNUOLO 488.
CRIVELLI (Carlo) 265, 266.
CRONACA; v. POLLAIOLO (Simone del).

Digitized by Google

## D

Daddi (Bernardo) 153.
Dall'Oca Bianca (Angelo) 222.
Dalmata (Giovanni) 211 (nota 2) e 218.
Damiano da Berga o (Fra') 412
Delleani (Lorenzo) 522.
Del Zotto (Antonio) 524.
De Maria (Mario) 523.
De Nittis (Giuseppe) 518.
Diamante (Fra') 237 (nota).
Diotisalvi Pisano 72, 78.
Dolci (Carlo) 479.
Domenichino: v. Zampieri.
Donatello: v. Bardi.
Dono (Paolo di), detto Paolo Uccello 234 e 235.
Dossi: v. Luteri.
Duccio (Agostino di) 211 e 212.
Dupre' (Giovanni) 523.
Duquesnoy (Francesco), detto il Fiammingo 460.
Dick (Antonio van) 472.

## E

Embriachi (Baldassare degli) 168.
Eyck (Giovanni van) 266 (nota).

## F

Fabriano (Gentile da) 247, 263.
Fabris (Emilio de) 515.
Falca (Alessandro), detto Longhi 492.
Falca (Pietro), detto Longhi 492.
Falcone (Aniello) 469.
Falconetto (Giov. Maria) 328 (nota).
Fancelli (Luca) 189 (nota) e 190
Faruffini (Federico) 517.
Fattore (Francesco): v. Penni.
Fattori (Giovanni) 519.
Favretto (Giacomo) 522.
Federichi (Antonio) 217.
Ferrari (Defendente) 273, 274.
Ferrari (Ettore) 524.
Ferrari (Gaudenzio) 359, 360.
Ferri (Ciro) 485.
Ferrucci (Simone di Francesco) 197 (nota 1).
Feti (Domenico) 481.
Fiammingo: v. Duquesnoy.
Fiesole (Fra' Giovanni da), detto il Beato Angelico 228 e segg.
Fiesole (Mino da) 211.
Filarete (Antonio): v. Averlino.
Filipepi (Sandro) detto il Botticelli 239, 240.
Fini (Tommaso di Cristoforo), detto Masolino da Panicale 224, 225.
Finiguerra (Maso) 278.
Fiorenzo di Lorenzo 250.
Fiori (Federico), detto il Baroccio 466, 467.
Fiori (Mario dei): v. Nuzzi.
Firenze (Andrea da), scultore, 140
Firenze (Andrea da), pittore, 152, 154.
Firenze (Gherardo da), 277.
Firenze (Stefano da) 152.
Fontana (Domenico) 456.
Fontana (Lavinia) 484.
Fontana (Orazio) 413.
Fontanesi (Antonio) 520.
Foppa (Cristoforo), detto il Caradosso 219, 279.
Foppa (Vincenzo) 272.
Forlí (Amsuino da) 256 (nota 2).
Formenton (Tommaso) 330 (nota)
Fossano (Ambrogio da), detto il Borgognone 272, 273.
Francesca (Piero della) 245 e 246.
Francia (Francesco): v. Raibolini.
Franciabigio: v. Bigi.
Francucci (Innocenzo) 378.
Fuga (Ferdinando) 461.
Furini (Francesco) 466.

## G

Gaddi (Agnolo) 152, 160.
Gaddi (Taddeo) 152, 159.
Gagini (*i*) 221.
Gaibana (Giovanni da) 111.
Galgario (Fra'): v. Ghislandi.
Galli Bibbiena *(i)* 461, 488.

Digitized by Google

GALLORI (Emilio) 524.
GAMBERELLI (Antonio), detto ROSSELLINO 212 e 213.
GAMBERELLI (Bernardo), detto il ROSSELLINO 191 e 192, 210.
GARGIULO (Domenico), detto MICCO SPADARO 470.
GAROFOLO: v. TISI.
GAULLI (Giov. Battista), detto il BACICCIO 472, 482.
GELÉE (Claudio), detto CLAUDIO DI LORENA 480, 484.
GEMITO (Vincenzo) 525.
GHIBERTI (Lorenzo) 201 e segg.
GHIBERTI (Vittorio) 202.
GHIRLANDAIO (Domenico): v. BIGORDI.
GHISLANDI (Vittore), detto FRA' GALGARIO 489.
GIACOMO (Niccolò di) 167.
GIAMBELLINO (Giovanni): v. BELLINI.
GIAMBOLOGNA v. BOULOGNE.
GIGANTE (Giacinto) 518.
GIOCONDO (Fra') 197.
GIORDANO (Luca) 471, 472.
GIORGIO (Francesco di) 217.
GIORGIONE: v. ZORZI DA CASTELFRANCO.
GIOTTINO: v. GIOTTO di MAESTRO STEFANO.
GIOTTO: v. BONDONE (Ambrogio di).
GIOTTO di MAESTRO STEFANO, detto GIOTTINO 152, 158.
GIOVANNI PISANO 129, 138, 139.
GIOVANNI (Stefano di), detto il SASSETTA 243.
GIOVENONE (Gerolamo) 359 (nota).
GIUNTA PISANO 103.
GOES (Ugo van der) 242 (nota 2)
GOLA (Emilio) 527.
GOZZOLI (Benozzo) 230 e segg.
GRANDI (Giuseppe) 524.
GRECHETTO: v. CASTIGLIONE.
GROSSO (Niccolò), detto il CAPARRA. 279.
GUARDI (Francesco) 492.
GUARDIAGRELE( Niccolò da) 167.
GUARINI (Guarino) 458.
GUBBIO (Oderisi da) 111.
GUERCINO (Giov. Francesco): v. BARBIERI.
GUGLIELMO PISANO (Fra') 137.
GUIDI (Tommaso di Ser), detto MASACCIO 225 e segg.
GUIDO DA SIENA 105.

## H

HAYEZ (Francesco) 514.
HONTHORST (Gherardo), detto GHERARDO DELLE NOTTI 483 (nota).

## I

IMOLA (Innocenzo da): v. FRANCUCCI.
INDUNO (Domenico) 517.
INDUNO (Gerolamo) 517.
IUVARA (Filippo) 462.

## J

JAPPELLI (Giuseppe) 511.

## L

LAER (Pietro van), detto BAMBOCCIO 484.
LAMDINI (Taddeo) 345.
LANFRANCO (Giovanni) 477.
LANFRANCO (Maestro) 64.
LAURANA (Francesco) 192.
LAURANA (Luciano) 192.
LAURETI (Tommaso) 345 (nota).
LAZZARINI (Gregorio) 491.
LEGA (Silvestro) 520.
LEONI (Leone) 344.
LEONI (Pompeo) 344.
LEOPARDI (Alessandro), 216, 220. 279, 328.
LIBERALE DA VERONA 271, 277.
LIBERATORE (Niccolò di), detto l'ALUNNO 250.
LIBRI (Gerolamo dai) 272, 277.
LIGORIO (Pirro) 326.
LIPPI (Filippino) 227 (nota), 240 241

Digitized by Google

Lippi (Fra' Filippo) 236 e 237.
Lissandrino: v. Magnasco.
Lombardo: v. Solari.
Longhena (Baldassarre) 457, 458.
Longhi (Alessandro e Pietro): v. Falca.
Longhi (Martino), detto il Vecchio 450.
Lorenzetti (Ambrogio) 162 e 163.
Lorenzetti (Pietro) 162 e 163.
Lorenzo Monaco (Fra') 276.
Lotto (Lorenzo) 398.
Luciani (Sebastiano), detto Bastian del Piombo 400, 401.
Luini (Bernardino) 357 e segg.
Lurago (Rocco) 326.
Luteri (Giovanni), detto il Dossi 408, 409.
Lys (Giovanni) 481.

## M

Maccari (Cesare) 521.
Macrino d'Alba 273, 274.
Maderno (Carlo) 450, 455, 459.
Magnasco (Alessandro), detto il Lissandrino 488.
Maiano (Benedetto da) 192 e 193, 213 e 214.
Maiano (Giuliano da) 193 (nota).
Maitani (Lorenzo) 130, 139.
Mancini (Antonio) 521.
Mannozzi (Giovanni), detto Giovanni da S. Giovanni 466.
Mansueti (Giovanni) 271.
Mantegazza (Antonio e Cristoforo) 194 e 218.
Mantegna (Andrea) 256 e segg., 278.
Mantova (Antonio e Paolo da) 412.
Maragliano (Anton Maria) 460.
Maratta (Carlo) 480, 487.
Marcillat (Guglielmo de) 278.
Mario dei Fiori: v. Nuzzi.
Marochetti (Carlo) 524.
Martini (Simone) 161 e 162, 167.
Masaccio): v. Guidi.
Masegne (Jacobello e Pier Paolo delle) 142.
Masolino da Panicale: v. Fini.
Matteo di Giovanni 243.
Mazzola (Francesco), detto il Parmigianino 388.
Mazzolino (Ludovico) 409.
Mazzoni (Guido), detto il Modanino 221.
Mazzucchelli (Pier Francesco), detto il Morazzone 481.
Melozzo da Forlì: v. Ambrogi.
Mengoni (Giuseppe) 526.
Mengozzi Colonna (Gerolamo), 490.
Mengs (Antonio Raffaele) 487.
Mercatello (Antonio) 412.
Merisi o Amerighi (Michelangelo), detto il Caravaggio 466 e segg.
Messina (Antonello da) 266, 274.
Michelozzi (Michelozzo) 190, 204.
Michetti (Francesco Paolo) 521.
Milano (Ambrogio da) 276
Milano (Giovanni da) 152.
Mileto (Isidoro di) 22.
Mocchi (Francesco) 459.
Monrealese: v. Novelli.
Montagna (Bartolomeo) 271.
Montelupo (Raffaello da) 342.
Monteverde (Giulio) 525.
Montorsoli (Giovanni) 342.
Morando (Paolo), detto il Cavazzola 400.
Morazzone: v. Mazzucchelli.
Morbelli (Angelo) 521.
Morelli (Domenico) 518.
Moretto da Brescia: v. Bonvicino.
Morone (Francesco) 272.
Moroni (Giov. Battista) 399
Mussini (Luigi) 518.

## N

Nanni di Banco 203 (nota 3).
Nassaro (Matteo del) 413.
Negretti (Jacopo), detto Palma il Giovane 408.
Negretti (Jacopo), detto Palma il Vecchio 361

Digitized by Google

Nelli (Ottaviano) 250.
Niccolò (Fiorentino) 279.
Nicola di Bartolomeo da Foggia 92.
Nicola Pisano 135 e segg.
Nigetti (Matteo) 459.
Nono (Luigi) 522.
Novelli (Pietro), detto il Monrealese 471.
Nuvoloni (Francesco) 484.
Nuzi (Allegretto) 247.
Nuzio (Matteo) 197.
Nuzzi (Mario), detto Mario dei Fiori 495.

## O

Oggiono (Marco d') 356.
Orcagna: v. Cione (Andrea di)
Orsenigo (Simone d') 130 (nota).
Overbeck (Federico) 514 (nota).

## P

Pacchia (Gerolamo del) 361.
Padovanino: v. Varotari.
Palizzi (Filippo) 518.
Palladio (Andrea) 330 e segg.
Palma il Giovane: v. Negretti
Palma il Vecchio: v. Negretti.
Panicale (Masolino da): v. Fini (Tommaso).
Pannini (Giov. Paolo) 488.
Paolo Veronese: v. Caliari.
Parmigianino: v. Mazzola.
Parodi (Filippo) 460.
Pasini (Alberto) 522.
Pasquino di Matteo 276.
Pasti (Matteo de) 190, 279.
Pastorino da Siena 412.
Pellizza da Volpedo (Giuseppe) 521.
Penni (Francesco), detto il Fattore 375, 376, 377, 378.
Perugino (Pietro): v. Vannucci.
Peruzzi (Baldassarre) 317, 361.
Pescia (Pier Maria da) 413.
Pesello (Francesco), detto Pesellino 236 (nota).
Pianta (Francesco) 463.
Piazzetta (Giov. Battista) 464, 489.
Piccio: v. Carnevali.
Piermarini (Giuseppe) 510.
Pinturicchio: v. Betto (Bernardino di).
Piombo (Bastian del): v. Luciani
Pippi (Giulio), detto Giulio Romano 318, 375, 376, 377, 378.
Piranesi (Giov. Battista) 464.
Pisanello: v. Pisano (Antonio).
Pisano (Antonio), detto il Pisanello 263, 264 e 278.
Pisano (Nino) 141.
Pitati (Bonifacio dei), detto Bonifacio Veronese 401, 402.
Pizzolo (Niccolò) 256 (nota).
Pollaiolo (Antonio del) 214, 215, 237, 238, 278.
Pollaiolo (Piero del) 237.
Pollaiolo (Simone del), detto il Cronaca 193.
Ponte (Francesco da), detto il Bassano 408.
Ponte (Leandro da), detto il Bassano 408.
Ponte (Jacopo da), detto il Bassano 408.
Pontedera (Andrea da), detto Andrea Pisano 128, 140 e 141.
Pontormo (Jacopo): v. Carrucci.
Pordenone: v. Regillo.
Porta (Fra' Bartolomeo della), detto Fra' Bartolomeo da S. Marco 361 e 362.
Porta (Giacomo della) 319, 327.
Porta (Fra' Guglielmo della) 242.
Poussin (Nicola) 480.
Pozzo (Padre Andrea) 457, 482.
Predis (Ambrogio de) 356.
Preti (Mattia), detto il Cavalier Calabrese 471.
Previati (Gaetano) 521
Previtali (Andrea) 269.
Primaticcio (Francesco) 379.
Procaccini (Giulio Cesare) 480.

## Q

Quadrone (Giov. Battista) 522.
Quercia (Jacopo della) 200, 201 e 337.

Digitized by Google

## R


RAIBOLINI (Francesco) detto il FRANCIA 261, 262.
RAIMONDI (Marcantonio) 414.
RAINALDI (Carlo) 457.
RAINALDO PISANO 71.
RAMENGHI (Bartolomeo), detto il BAGNACAVALLO 378.
RANZONI (Daniele) 517.
RAVERTI (Matteo) 134.
REGILLO (Giov. Antonio), detto il PORDENONE 398.
RENI (Guido) 475, 476.
RIBERA (Giuseppe), detto lo SPAGNOLETTO 464, 468, 469.
RICAMATORE (Giovanni), detto GIOVANNI DA UDINE 377. 379.
RICCHINI (Francesco Maria) 459.
RICCI (Domenico), detto il BRUSASORCI 400.
RICCI (Sebastiano) 489.
RICCIARELLI (Daniele), detto DANIELE DA VOLTERRA 384.
RICCIO (Andrea): v. BRIOSCO.
RISTORO (Fra') 124.
RIZZO (Antonio) 197, 219.
ROBBIA (Andrea della) 209.
ROBBIA (Giovanni della) 209.
ROBBIA (Luca della) 207 e segg.
ROBERTI (Ercole) 260.
ROBUSTI (Jacopo), detto il TINTORETTO 405 e segg.
ROMANINO (Gerolamo) 399.
ROMANO (Gian Cristoforo) 412.
ROMANO (Giulio): v. PIPPI.
RONCALLI (Cristofano) 384.
ROSA (Ercole) 524.
ROSA (Salvatore) 464, 470.
ROSSELLI (Cosimo) 241.
ROSSELLINO: v. GAMBERELLI).
ROSSETTI (Biagio) 197 e nota.
ROSSETTI (Dante Gabriele) 514 (nota).
ROSSI (Francesco De'), detto il SALVIATI 364, 384.
ROSSI (Rosso de'), detto ROSSO FIORENTINO 364.
ROSSO FIORENTINO: v. ROSSO. (Rosso de')
ROSSO (Medardo) 525.
ROVEZZANO (Benedetto da) 342.
RUOPPOLO (Giov. Batt.) 485.
RUSTICI (Francesco) 335.
RUSUTI (Filippo) 100.
RUTELLI (Mario) 525.


## S


SABATELLI (Luigi) 510.
SABBATINI (Andrea) detto da SALERNO 378.
SACCHI (Andrea) 480.
SACCONI (Giuseppe) 525-526.
SALVI (Giov. Battista), detto il SASSOFERRATO 479.
SALVI (Nicola) 461.
SALVIATI (Francesco de'): v. ROSSI.
SANCTIS (Francesco de) 461.
SANGALLO (Antonio da), detto GIOVANE 318, 319.
SANGALLO (Antonio da), detto il VECCHIO 193.
SANGALLO (Giuliano da) 193.
SAN GIORGIO (Eusebio da) 252.
SAN GIOVANNI (Giovanni da): v. MANNOZZI.
SANMICHELI (Michele) 330.
SANO DI PIETRO 243.
SANSOVINO (Andrea): v. CONTUCCI.
SANSOVINO (Jacopo): v. TATTI.
SANTI O SANZIO (Raffaello) 318, 347, 368 e segg.
SARTO (Andrea del): v. AGNOLO ANDREA d').
SARTORIO (Aristide) 521.
SASSOFERRATO: v. SALVI.
SAVOLDO (Gerolamo) 398.
SCAMOZZI (Vincenzo) 332.
SEGANTINI (Giovanni) 520.
SERLIO (Sebastiano) 318 (nota).
SERPOTTA (Giacomo) 460.
SERRA (Luigi) 522.
SESTO (Cesare da) 356.
SETTIGNANO (Desiderio da) 210 e 211.
SIGNORELLI (Luca) 248 e segg.
SIGNORINI (Telemaco) 519.
SIMONE (Giovanni di) 129 (nota) e 134.


Digitized by Google

Sisto (Fra') 124.
Sodoma v. Bazzi.
Solari (Antonio), detto Lombardo 196 e 220.
Solari (Cristofóro) 219.
Solari (Giovanni) 194.
Solari (Guiniforte) 194.
Solari (Pietro) detto Lombardo 196 e 220.
Solari (Tullio), detto Lombardo 196 e 220.
Solario (Andrea) 357.
Solario (Antonio), detto lo Zingaro 274.
Solimena (Francesco) 488.
Spadaro (Micco): v. Gargiulo.
Spadini (Armando) 526 (nota).
Spagna (Giovanni) 252.
Spagnoletto: v. Ribera.
Spagnuolo: v. Crespi (Giuseppe Maria):
Spanzotti (Martino) 273.
Specchi (Francesco) 461.
Sperandio 279.
Spinelli (Domenico di Niccolò) 164.
Spinelli (Spinello) 152.
Squarcione (Francesco) 255.
Stanzioni (Massimo) 469.
Starnina (Gherardo) 222 (nota).
Stefano da Bergamo 412.
Strozzi (Bernardo), detto il Cappuccino Genovese 472, 481.
Suardi (Bartolomeo), detto il Bramantino 273.

## T

Tabacchi (Odoardo) 525.
Tacca (Pietro) 345.
Tafi (Andrea) 103.
Talenti (Francesco) 127, 128.
Talenti (Fra' Jacopo) 124.
Talenti (Simone di Francesco) 129, 133.
Tallone (Cesare) 522.
Tatti (Jacopo), detto il Sansovino 328 e segg., 335.
Tempesta (Antonio) 384.
Tenerani (Pietro) 509.
Thorwaldsen (Alberto) 509.
Tiarini (Alessandro) 477.
Tibaldi (Pellegrino) 327.
Tiepolo (Giambattista) 464, 489 e segg.
Tintoretto: v. Robusti.
Tisi (Benvenuto), detto il Garofolo. 409.
Tito (Ettore) 523.
Tito (Santi di) 466.
Tiziano: v. Vecellio.
Toma (Gioachino) 518.
Tori (Angelo), detto il Bronzino 364 e 365, 384.
Torriti (Frà Jacopo) 99 e 100.
Traini (Francesco) 152.
Tralles (Antonio di) 22.
Trani (Barisano da) 93.
Trentacoste (Domenico) 525.
Tribolo (Niccolò). 336.
Tura (Cosimo o Cosmé) 259.

## U

Ubertini (Francesco), detto il Bacchiacca 364.
Uccello (Paolo): v. Dono (Paolo di).
Udine (Giovanni da): v. Ricamatore.
Ussi (Stefano) 518.

## V

Vaga (Pierin del) 378.
Valerio Vicentino 413.
Valvassori (Gabriele) 462.
Vannucci (Pietro), detto il Perugino 250 e segg.
Vanvitelli (Luigi) 462.
Varotari (Alessandro), detto il Padovanino 481.
Vasari (Giorgio) 324, 325, 384.
Vassalletto 74, 80, 91.
Vecchietta (Lorenzo) 217.
Vecellis (Tiziano) 391 e segg.
Vela (Vincenzo) 523.
Vellano: v. Bellano.
Veneziano (Antonio) 152.

Digitized by Google

VENEZIANO (Domenico) 233.
VENUSTI (Marcello) 384.
VERONA (Fra' Giovanni da) 412.
VERROCCHIO (Andrea del): v. CIONE.
VERTUNNI (Achille) 518.
VIERI (Ugolino di) 166.
VIGNOLA (Jacopo): v. BAROZZI.
VINCENZO (Antonio di) 128.
VINCI (Leonardo da) 347, 349 e segg.
VITERBO (Lorenzo da) 248 (nota).
VITI (Timoteo) 259 (nota 1).
VITTORIA (Alessandro) 336.
VIVARINI (Alvise) 264.
VIVARINI (Antonio) 264.
VIVARINI (Bartolomeo) 264.
VOLTERRA (Antonio da) 152.
VOLTERRA (Daniele da): v. RICCIARELLI.
VUOLVINIO 58.

W

WEYDEN (Ruggero van der) 266 (nota).
WILIGELMO 86.

X

XIMENES (Ettore) 525.

Z

ZAMPIERI (Domenico), detto il DOMENICHINO 477 e 478
ZENALE (Bernardino) 272.
ZEVIO (Altichieri da) 160.
ZINGARO (Antonio): v. SOLARIO.
ZOCCHI (Cesare) 524.
ZORZI DA CASTELFRANCO, detto il GIORGIONE 389 e segg.
ZUCCARO (Federico) 384.
ZUCCARO (Taddeo) 384.

Digitized by Google

## INDICE DELLA MATERIA

### LIBRO I - L'arte paleocristiana.


Cap. I - Le Catacombe

§ 1. Cristianesimo e civiltà pagana . . pag. 5
§ 2. Le catacombe . . . . . » 6
§ 3. L'arte nelle catacombe . . . . » 8

Cap. II - Periodo delle Basiliche

§ 1. Il nuovo culto e la nuova architettura . » 13
§ 2. L'adozione della basilica antica . . » 14
§ 3. Le basiliche romane . . . . » 16
§ 4. Rotonde e battisteri . . . . » 17

Cap. III - L'arte bizantina - L'architettura a Ravenna.

§ 1. La civiltà bizantina . . . . . » 21
§ 2. L'influenza bizantina e l'architettura a Ravenna . . . . . » 23
§ 3. S. Vitale di Ravenna . . . . » 26
§ 4. L'influenza bizantina nel resto d'Italia . » 27

Cap. IV - La pittura e il musaico a Roma e a Ravenna.

§ 1. La pittura da simbolica diviene storica e didascalica . . . . . » 29
§ 2. Caratteri e tecnica del musaico . . » 30
§ 3. I musaici di Roma . . . . » 31
§ 4. I musaici di Ravenna . . . » 34


Digitized by Google

Cap. V - La scultura paleocristiana

§ 1. Decadenza della statuaria . . pag. 39
§ 2. I sarcofagi . . . . . » 41
§ 3. La scultura a Ravenna . . . » 42

Cap. VI - Le arti minori

§ 1. Essenza delle arti minori . . » 45
§ 2. La produzione paleocristiana . . » 46

*LETTURE DEL LIBRO PRIMO*

1. P. Toesca - *Le catacombe* . . . . . » 49
2. P. Toesca - *Organicità della basilica cristiana* . » 49
3. I. Taine - *S. Vitale di Ravenna* . . . » 50
4. C. Diehl - *La cattedra di Massimiano a Ravenna* . » 51

## LIBRO II - **L'arte romanica.**

Cap. I - L'arte di transizione

§ 1. Decadenza delle arti nei sec. VII-X » 55
§ 2. L'architettura . . . . . » 56
§ 3. I maestri comacini . . . . » 56
§ 4. Le altre arti . . . . . » 57

Cap. II - L'architettura romanica

§ 1. Generalità . . . . . » 59
§ 2. La chiesa romanica . . . . » 59
§ 3. Monumenti romanici lombardi . » 63
§ 4. Monumenti romanici nel Veneto . » 67
§ 5. Le costruzioni romaniche fiorentine . » 69
§ 6. Lo stile romanico pisano . . » 70
§ 7. Monumenti romanici nell'Umbria, nelle Marche e nel Lazio . . . . . » 73
§ 8. Roma e i Còsmati . . . . » 74
§ 9. Costruzioni romaniche campane, abruzzesi e pugliesi . . . . . » 75
§ 10. L'architettura normanna in Sicilia . » 76
§ 11. Battisteri . . . . . » 77
§ 12. I campanili . . . . . » 79
§ 13. I chiostri . . . . . » 79
§ 14. L'architettura civile . . . » 81

Digitized by Google

Cap. III - LA SCULTURA ROMANICA

§ 1. Suoi caratteri generali . . . . . pag. 83
§ 2. La scultura romanica nell'Italia settentrionale . . . . . » 86
§ 3. La scultura romanica in Toscana e nell'Umbria . . . . . » 88
§ 4. La scultura cosmatesca a Roma . . » 91
§ 5. La scultura romanica nell'Italia meridionale . . . . . » 91
§ 6. Le porte di bronzo . . . » 93

Cap. IV - LA PITTURA ROMANICA

§ 1. Le origini della pittura murale . . » 95
§ 2. Il musaico in Sicilia e a Venezia . . » 97
§ 3. Pitture murali a Parma e nel Lazio . » 98
§ 4. Il Torriti e il Cavallini a Roma . » 99
§ 5. I crocifissi e le ancone . . . . » 102
§ 6. Cimabue . . . . . » 103
§ 7. Duccio di Boninsegna . . . » 105

Cap. V - LE ARTI MINORI NEL PERIODO ROMANICO » 109

*LETTURE DEL LIBRO SECONDO*

1. T. GAUTIER - *La Basilica di S. Marco* . . . » 111
2. I. TAINE - *Il Duomo di Pisa* . . . . . » 113
3. R. SCHNEIDER - *Il Chiostro di S. Giovanni in Laterano* » 114
4. M. BRION - *Grandezza del precursore Cimabue* . . » 116

LIBRO III - **Il gotico italiano.**

Cap. I - L'ARCHITETTURA GOTICA

§ 1. Origine ed essenza del gotico . » 119
§ 2. Caratteri del gotico in Italia . . » 122
§ 3. Le costruzioni gotiche degli ordini religiosi . . . . . » 123
§ 4. Le grandi chiese d'architetti laici . . » 126
§ 5. L'architettura civile . . . . . » 132

Cap. II - LA SCULTURA NEL PERIODO GOTICO

§ 1. Nicola Pisano e i suoi discepoli . . » 135
§ 2. La diffusione della scuola pisana in Italia. » 139

Digitized by Google

§ 3. La scultura del Trecento a Firenze . pag. 140
§ 4. L'indirizzo pisano a Venezia . . . » 142

Cap. III - LA PITTURA NEL TRECENTO

§ 1. Trionfo dell'affresco nel Trecento . . » 143
§ 2. Giotto . . . . . » 144
§ 3. La scuola giottesca . . . . . » 151
§ 4. Ancone giottesche . . . . . » 157
§ 5. Il Trattato del Cennini . . . . » 158
§ 6. Decadenza della scuola giottesca . . » 159
§ 7. Diffusione del giottismo . . . . » 160
§ 8. La scuola senese - Simone Martini . . » 160
§ 9. I due Lorenzetti . . . . . » 162

Cap. VI - LE ARTI MINORI NEL PERIODO GOTICO » 165

*LETTURE DEL LIBRO TERZO*

1. I. TAINE - *La cattedrale gotica* . . . . . » 168
2. R. SCHNEIDER - *La Basilica inferiore d'Assisi* . . » 170
3. J. BURCKHARDT - *Pregi e difetti del Duomo di Milano.* » 171
4. I. TAINE - *L'interno del Duomo di Siena* . . . » 171
5. J. BURCKHARDT - *I palazzi gotici di Venezia* . . » 172
6. J. RUSKIN - *Il Campanile di Giotto* . . . . » 172
7. A. VENTURI - *Nicola e Giovanni Pisano* . . . » 173
8. R. SCHNEIDER - *La tomba del pontefice Benedetto XI in S. Domenico di Perugia* . . . . » 173
9. B. BERENSON - *Il genio rappresentativo di Giotto.* » 174
10. M. BRION - *Come Giotto s'immedesimò con l'avvenimento che dipinge* . . . . . » 175
11. H. WOLFFLIN - *Giotto* . . . . . » 175
12. G. E. MOTTINI - *Il* Trionfo della Morte *nel Camposanto di Pisa* . . . . . » 177
13. ANTATOLE FRANCE - *Meriti e carattere dei pittori fiorenini del Trecento* . . . . . » 178
14. ELIE FAURE - *I pittori senesi del Trecento e del Quattrocento* . . . . . » 178

LIBRO IV - **L'arte del Rinascimento.**

Cap. I - - L'ESSENZA DEL RINASCIMENTO

§ 1. Il ritorno all'antico . . . . . » 183
§ 2. Lo spirito scientifico . . . . . » 184
§ 3 La personalità dell'artista . . . » 184
§ 4. Mecenati e popolo artista . . . » 185

Digitized by Google

Cap. II. L'ARCHITETTURA DEL QUATTROCENTO

§ 1. Filippo Brunelleschi . . . . pag. 187
§ 2. Leon Battista Alberti . . . . » 190
§ 3. Dal Rossellino al Sangallo . . . » 191
§ 4. L'architettura in Lombardia . . . » 193
§ 5. L'architettura a Venezia . . . . » 196
§ 6. Bologna e Ferrara . . . . . » 197

Cap. III - LA SCULTURA DEL QUATTROCENTO

§ 1. La scultura toscana del Rinascimento . » 199
§ 2. Jacopo della Quercia . . . . » 200
§ 3. Lorenzo Ghiberti . . . . . » 201
§ 4. Donatello . . . . . » 203
§ 5. Luca della Robbia e la sua scuola . . » 207
§ 6. Maestri fiorentini del marmo . . . » 210
§ 7. Maestri fiorentini del bronzo. . . » 214
§ 8. La scultura a Siena, a Lucca e a Roma » 217
§ 9. La scultura nelle altre regioni d'Italia . » 218

Cap. IV - LA PITTURA TOSCANA NEL QUATTROCENTO

§ 1. La pittura fiorentina . . . . » 223
§ 2. I rinnovatori . . . . . » 224
§ 3. Un precursore: Masolino . . . » 224
§ 4. Masaccio . . . . . » 225
§ 5. Il Beato Angelico . . . . . » 228
§ 6. Benozzo Gozzoli . . . . . » 230
§ 7. Andrea del Castagno e Paolo Uccello . » 232
§ 8. Filippo Lippi. . . . . » 236
§ 9. I due Pollaiolo e il Verrocchio . . » 237
§ 10. Sandro Botticelli . . . . . » 239
§ 11. Filippino Lippi . . . . . » 240
§ 12. Cosimo Rosselli e Pier di Cosimo . . » 241
§ 13. Domenico Ghirlandaio . . . . » 242
§ 14. I Senesi del Quattrocento . . . » 244
§ 15. Piero della Francesca . . . . » 245

Cap. V - LA PITTURA NEL QUATTROCENTO - LE MARCHE E L'UMBRIA

§ 1. Gentile da Fabriano . . . . » 247
§ 2. Melozzo da Forlí . . . . . » 247

Digitized by Google

§ 3. Luca Signorelli . . . . . pag. 248
§ 4. Le origini della scuola umbra . . » 250
§ 5. Il Perugino . . . . . » 250
§ 6. Il Pinturicchio . . . . . » 252

Cap. VI - La pittura nel Quattrocento - Le scuole dell'Italia settentrionale

§ 1. La pittura padovana . . . . » 255
§ 2. Andrea Mantegna . . . . . » 256
§ 3. La pittura ferrarese - Il Tura e il Cossa » 259
§ 4. La pittura a Bologna - Il Francia e il Costa . . . . . » 261
§ 5. Le origini della pittura veneziana. Il Pisanello . . . . . » 263
§ 6. La scuola di Murano . . . . . » 264
§ 7. Carlo Crivelli . . . . . » 265
§ 8. Antonello da Messina . . . . . » 266
§ 9. I tre Bellini . . . . . » 267
§ 10. Il Carpaccio . . . . . » 269
§ 11. La pittura a Vicenza e a Verona . . » 271
§ 12. La pittura in Lombardia e in Piemonte. » 272
§ 13. La pittura nell'Italia meridionale . » 274

Cap. VII - Le arti minori nel Quattrocento

*LETTURE DEL LIBRO QUARTO*

1. Marcel Reymond - *Brunelleschi e la cupola del Duomo di Firenze* . . . . . » 280
2. J. Burckhardt - *Palazzo Pitti* . . . . . » 281
3. Ugo Ojetti - *Leon Battista Alberti* . . . . » 281
4. Mario Tinti - *Spiriti e volti dell'architettura fiorentina* » 281
5. J. Burckhardt - *La facciata della Certosa di Pavia* . » 282
6. Ugo Ojetti - *Jacopo della Quercia* . . . . » 283
7. A. Venturi - *L'evoluzione di Donatello* . . . » 284
8. W. Pater - *Le terrecotte invetriate di Luca della Robbia* . » 285
9. E. Bertaux - *Desiderio da Settignano* . . . » 286
10. R. Schneider - *L'Oratorio di S. Bernardino a Perugia* . » 286
11. U. Ojetti - Il Banchetto d'Erode, *di Masolino da Panicale* . . . . . » 288
12. B. Berenson - *Masaccio* . . . . . » 289
13. B. Berenson - *Paolo Uccello* . . . . . » 289
14. G. E. Mottini - *Paradiso e inferno nella concezione del Beato Angelico* . . . . . » 290
15. Vasari - *La pietà del Beato Angelico* . . . » 291
16. Élie Faure - *Benozzo Gozzoli* . . . . . » 292

Digitized by Google

17. H. WOLFFLIN - *Filippo Lippi* . . . . . pag. 293
18. R. SCHNEIDER - *La* Primavera *del Botticelli* . . » 293
19. H. HAUVETTE - *L'*Adorazione dei Pastori, *di Domenico Ghirlandaio* . . . . . » 294
20. G. E. MOTTINI - *Il realismo dei pittori del Quattrocento* . » 295
21. É. FAURE - *Piero della Francesca* . . . . . » 296
22. U. OJETTI - *Luca Signorelli* . . . . . » 297
23. U. OJETTI - *Il Perugino* . . . . . » 298
24. P. BOURGET - *Gli affreschi del Pinturicchio nella Libreria Piccolominea di Siena* . . . . . » 299
25. R. DE LA SIZERANNE - *La* Madonna della Vittoria, *di Andrea Mantegna* . . . . . » 300
26. É. FAURE - *Il classicismo d'Andrea Mantegna* . . » 302
27. W. GOETHE - *Goethe scopre la grandezza del Mantegna* . » 303
28. B. BERENSON - *Cosimo Tura e Francesco del Cossa* . » 303
29. P. MOLMENTI - *I primitivi veneziani* . . . . » 304
30. A. VENTURI - *Antonello da Messina* . . . . » 304
31. J. RUSKIN - *Giovanni Bellini e il suo dono di serenità* . » 305
32. G. D'ANNUNZIO - *Il* Sonno di S. Orsola, *del Carpaccio* . » 306
33. J. DE FOVILLE - *La medaglia del Pisanello* . . » 307
34. R. PAPINI - *La Bibbia di Borso d'Este* . . . » 308

## LIBRO V - **L'arte classica.**

Cap. I - SGUARDO SUL CINQUECENTO . . . » 311

Cap. II - L'ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

§ 1. Caratteri generali . . . . » 313
§ 2. Bramante a Roma . . . . » 314
§ 3. Seguaci del Bramante . . . » 317
§ 4. Michelangelo architetto . . . » 320
§ 5. I seguaci di Michelangelo . . » 323
§ 6. L'architettura del Cinquecento a Venezia » 327

Cap. III - LA SCULTURA DEL CINQUECENTO

§ 1. Caratteri generali . . . . » 333
§ 2. I due Sansovino . . . . » 333
§ 3. Michelangelo scultore . . . » 336
§ 4. La tomba di Giulio II . . . » 339
§ 5. Le tombe medicee in S. Lorenzo . » 340
§ 6. Discepoli e imitatori di Michelangelo . » 342
§ 7. Il Giambologna, i bronzisti toscani e il Begarelli . . . . . » 344

Cap IV - SGUARDO GENERALE SULLA PITTURA DEL CINQUECENTO . . . . . » 345

Digitized by Google

Cap. V - LEONARDO E LE SCUOLE LOMBARDA E FIORENTINA

§ 1. Il genio molteplice di Leonardo . pag. 349
§ 2. Leonardo pittore . . . . » 350
§ 3. Il Cenacolo . . . . . » 352
§ 4. La Battaglia d'Anghiari e la Gioconda » 354
§ 5. Ultime opere di Leonardo . . » 355
§ 6. La pittura lombarda dopo Leonardo . » 356
§ 7. Bernardino Luini . . . . » 357
§ 8. Gaudenzio Ferrari . . . . » 359
§ 9. Il Sodoma . . . . . » 360
§ 10. Fra' Bartolomeo da S. Marco . . » 361
§ 11. Andrea del Sarto . . . . » 362
§ 12. Il Bronzino . . . . . » 364

Cap. VI - RAFFAELLO E MICHELANGELO, E LA SCUOLA ROMANA.

§ 1. La formazione di Raffaello . . » 367
§ 2. Le Madonne e i quadri sacri di Raffaello » 368
§ 3. I ritratti di Raffaello . . . » 370
§ 4. Le Stanze vaticane . . . . » 371
§ 5. La Stanza della Segnatura . . » 372
§ 6. La Stanza d'Eliodoro . . . » 373
§ 7. L'Incendio di Borgo . . . . » 375
§ 8. Le Sibille, gli Arazzi e le Logge vaticane » 376
§ 9. Il genio di Raffaello . . . » 377
§ 10. La scuola raffaellesca o romana . » 378
§ 11. Michelangelo pittore . . . » 379
§ 12. La Volta della Sistina . . . » 380
§ 13. Il Giudizio Universale . . . » 383
§ 14. I seguaci di Michelangelo . . » 384

Cap. VII - IL CORREGGIO A PARMA, E LA SCUOLA VENEZIANA.

§ 1. Il Correggio . . . . . » 385
§ 2. La pittura veneziana nel Cinquecento . » 388
§ 3. Il Giorgione . . . . . » 389
§ 4. Palma il Vecchio . . . . . » 391
§ 5. Tiziano . . . . . » 391
§ 6. Tiziano pittore sacro . . . » 393
§ 7. Tiziano pittore profano . . . » 394

Digitized by Google

§ 8. I ritratti di Tiziano . . . . . pag. 396
§ 9. L'arte e l'eredità di Tiziano . . » 397
§ 10. Grandi pittori provinciali del Veneto . » 398
§ 11. Sebastiano del Piombo . . . » 400
§ 12. Bonifacio Veronese e Paris Bordone . » 401
§ 13. Paolo Veronese . . . . . » 402
§ 14. Il Tintoretto . . . . . » 405
§ 15. La decadenza veneziana . . . » 407
§ 16. La pittura ferrarese . . . . » 408

Cap. VIII - LE ARTI MINORI NEL CINQUECENTO . » 411

*LETTURE DEL LIBRO QUINTO*

1. I. TAINE - *Il Palazzo Farnese* . . . . . » 415
2. A. VENTURI - *La Sacrestia nuova di S. Lorenzo* . » 415
3. I. TAINE - *Le tombe medicee nella sacrestia di S. Lorenzo* . . . . . » 416
4. A. VENTURI - *La Cupola di S. Pietro* . . . » 418
5. VASARI - *La* Libreria *del Sansovino a Venezia* . . » 418
6. J. BURCKHARDT - *Il Palladio* . . . . . » 419
7. H. WÖLFFLIN - *Universalità dell'arte di Leonardo* . » 420
8. T. GAUTIER - *La* Cena *di Leonardo* . . . . » 421
9. W. PATER - *La* Gioconda . . . . . » 422
10. J. RUSKIN - *Bernardino Luini* . . . . . » 423
11. H. HAUVETTE - *Lo* Svenimento di S. Caterina, *del Sodoma* . . . . . » 423
12. A. VENTURI - *La missione di Raffaello* . . . » 424
13. E. DELACROIX - *La sovrana misura di Raffaello* . » 425
14. C. RICCI - *La* Madonna di S. Sisto, *di Raffaello* . . » 426
15. VASARI - *Il* Ritratto di Leone X, *di Raffaello* . . » 427
16. VASARI - *La* Trasfigurazione *di Raffaello* . . . » 427
17. VASARI - *La* Caduta dei Giganti, *di Giulio Romano* . » 428
18. R. ROLLAND - *La Volta della Sistina* . . . » 428
19. A. CONDIVI - *Il* Giudizio *di Michelangelo* . . . » 429
20. H. WÖLFFLIN - *Il posto di Michelangelo nell'arte italiana* . . . . . » 430
21. H. WÖLFFLIN - *I manieristi del Cinquecento* . . » 431
22. B. BERENSON - *Malie chiaroscurali del Correggio* . . » 432
23. J. BURCHKARDT - *Il pittor delle grazie* . . . » 433
24. G. E. MOTTINI - *Il* Giorno *del Correggio* . . . » 433
25. J. BURCKHARDT - *L'affresco del Correggio nella Cupola della cattedrale di Parma* . . . . . » 434
26. W. PATER - *La musica nei dipinti del Giorgione e della sua scuola* . . . . . » 434
27. G. E. MOTTINI - *Tiziano* . . . . . » 435
28. V. BASCH - *Il* Ritratto di Paolo III, *di Tiziano* . » 436
29. L. HOURTICQ - *Il paesaggio nell'arte di Tiziano* . » 437

Digitized by Google

30. A. VENTURI - *Il* Ritratto del nobile Martinengo, *di Moretto da Brescia* . . . . . pag. 438
31. R. CALZINI - *Il* Convito in casa di Levi, *di Paolo Veronese* . . . . . » 438
32. G. E. MOTTINI - *L'*Incoronazione di Venezia, *di Paolo Veronese* . . . . . » 439
33. U. OJETTI - *Il Tintoretto* . . . . . » 440
34. I. TAINE - *Il* Miracolo di S. Marco, *del Tintoretto* . . » 441
35. G. E. MOTTINI - *I paesaggi del Dossi* . . . . » 442
36. B. CELLINI - *La saliera di Francesco I, di Benvenuto Cellini* . . . . . » 443

LIBRO VI - **L'arte nel Seicento e nel Settecento.**

Cap. I - GENERALITÀ

§. 1. Il Barocco . . . . . » 447
§. 2. Il Settecento . . . . . » 448

Cap. II - L'ARCHITETTURA E LA SCULTURA NEL SEICENTO E NEL SETTECENTO

§ 1. L'architettura religiosa barocca . » 449
§ 2. Il Bernini . . . . . » 451
§ 3. Architetti barocchi in Roma . . » 455
§ 4. Il barocco nelle altre regioni d'Italia . » 457
§ 5. Gli scultori barocchi . . . » 459
§ 6. L'architettura nel Settecento . . » 461
§ 7. La scultura nel Settecento . . » 463
§ 8. Le arti minori . . . . . » 463

Cap. III - LA PITTURA NEL SEICENTO

§ 1. Le reazioni al manierismo . . » 465
§ 2. Il Caravaggio e la riforma naturalistica » 466
§ 3. La scuola napoletana . . . » 468
§ 4. La pittura a Genova . . . » 472
§ 5. La riforma dei Carracci . . . » 472
§ 6. I grandi discepoli dei Carracci . » 475
§ 7. Carlo Dolci e il Sassoferrato . . » 479
§ 8. La pittura a Roma . . . . » 479
§ 9. La pittura a Milano . . . » 480
§ 10. La pittura a Venezia . . . » 481
§ 11. Cupole e volte . . . . . » 482
§ 12. I generi minori . . . . » 483

Digitized by Google

Cap. IV - La pittura nel Settecento

§ 1. Dal Maratta al Mengs . . . . » 487
§ 2. La pittura a Venezia . . . . » 489
§ 3. Il Tiepolo . . . . . » 489
§ 4. Il Canaletto, il Guardi e il Longhi . » 491

*LETTURE DEL LIBRO SESTO*

1. I. Taine - *Il* Gesú *a Roma* . . . . . » 493
2. A. Venturi - *Il Bernini architetto* . . . . » 494
3. A. Venturi - *Il Bernini scultore* . . . . » 494
4. R. Calzini - *Gli stucchi del Serpotta a Palermo* . . » 495
5. L. Venturi - *Svolgimento dell'arte del Caravaggio* . . » 496
6. E. Thovez - *La* Conversione di S. Paolo, *del Caravaggio* . . . . . » 497
7. F. Baldinucci - *Doti di Salvator Rosa come paesista* . » 497
8. E. Petraccone - *Luca Giordano* . . . . » 498
9. A. Foratti - *L'Accademia dei Carracci* . . . » 498
10. I. Taine - *L'*Aurora *di Guido Reni* . . . . » 499
11. L. Serra - *Il Domenichino* . . . . . » 499
12. I. Taine - *La* S. Petronilla *del Guercino* . . . » 500
13. E. Thovez - *Tiepolo* . . . . . » 500
14. F. Monnier - *Francesco Guardi* . . . . » 501
15. F. Monnier - *I quadretti di costume veneziano del Longhi.* » 502
16. G. E. Mottini - *Giambattista Piranesi* . . . » 502
17. E. Thovez - *L'estetica del Canova* . . . . » 503

LIBRO VII - **L'arte nell'Ottocento.**

Cap. I - Il neoclassicismo

§ 1. Cause e caratteri del neoclassicismo . » 507
§ 2. Antonio Canova . . . . . » 508
§ 3. La pittura neoclassica . . . » 510
§ 4. L'architettura neoclassica . . » 510

Cap. II - L'arte romantica

§ 1. Avvento del Romanticismo . . » 513
§ 2. La pittura romantica . . . » 513
§ 3. La scultura e l'architettura nel periodo romantico . . . . . » 514

Cap. III - Le nuove correnti

§ 1. La pittura . . . . . » 517
§ 2. La scultura . . . . . » 523
§ 3. L'architettura . . . . . » 525
§ 4. L'arte d'oggi . . . . . » 526

Digitized by Google

APPENDICE

Principali indirizzi critici dal Rinascimento all'epoca attuale . . . . . pag. 531
Come si guarda un'opera d'arte . . . » 534
Dizionarietto dei termini tecnici . . . » 536
Nota bibliografica . . . . . » 548

INDICI

Indice degli autori . . . . . » 553
Indice della materia . . . . . » 563

Digitized by Google

STABILIMENTI TIPO-LITOGRAFICI
E DI LEGATORIA
A. MONDADORI
VERONA

Digitized by Google

Digitized by Google